

TEXTOS BÁSICOS DE CIÊNCIAS SOCIAIS

**PIERRE
FRANCASTEL**

**ROGER
BASTIDE**

**LUCIO
MENDIETA
Y NUÑEZ**

**RENÉ
WELLEK**

**AUSTIN
WARREN**

**ALBERT
MEMMI**

**JOFFRE
DUMAZEDIER**



ZAHAR



EDITORES

SOCIOLOGIA DA ARTE, II

PIERRE FRANCASTEL
ROGER BASTIDE
LUCIO MENDIETA Y NÚÑEZ
RENÉ WELLEK e AUSTIN WARREN
ALBERT MEMMI
JOFFRE DUMAZEDIER

SOCIOLOGIA DA ARTE, II



Organização e introdução de

GILBERTO VELHO

ZAHAR EDITORES
RIO DE JANEIRO

TEXTOS BÁSICOS DE CIÊNCIAS SOCIAIS

Diretores:

ANTONIO ROBERTO BERTELLI

MOACIR GRACINDO SOARES PALMEIRA

OTÁVIO GUILHERME VELHO

capa de

ÉRICO

1967

Direitos para esta edição adquiridos por

ZAHAR EDITORES

Rua México, 31 — Rio

que se reservam a propriedade desta tradução

Impresso no Brasil

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
✓ PROBLEMAS DA SOCIOLOGIA DA ARTE — PIERRE FRANCASTEL Tradução de MARIA DA GLÓRIA RIBEIRO DA SILVA	12
✓ PROBLEMAS DA SOCIOLOGIA DA ARTE — ROGER BASTIDE Tradução de ROSA MARIA RIBEIRO DA SILVA	42
✓ SOCIOLOGIA DA ARTE — LUCIO MENDIETA Y NUNEZ Tradução de SÉRGIO M. SANTEIRO e COLMAR VERÇOSA	54
✓ A FUNÇÃO DA LITERATURA — RENÉ WELLEK e AUSTIN WARREN Tradução de DORA ROCHA	73 ✓
✓ CINCO PROPOSIÇÕES PARA UMA SOCIOLOGIA DA LITERATURA — ALBERT MEMMI Tradução de YVONNE COSTA RIBEIRO	86 ✓
LAZER CINEMATOGRAFICO E CULTURA POPULAR — JOFFRE DUMAZEDIER Tradução de DORA ROCHA	98

INTRODUÇÃO

A nossa segunda série de Sociologia da Arte tem como característica principal comportar, com apenas uma exceção, textos especificamente sociológicos. Esperamos com isso, complementando o primeiro, dar ao leitor uma visão, embora parcial, do estágio em que se encontra a Sociologia da Arte.

Assim sendo, a primeira parte desta série apresenta três textos de diferentes autores que se propõem estabelecer programas para uma Sociologia da Arte. A comparação dos pontos comuns e a constatação das diferenças podem fornecer preciosos elementos para uma tentativa de síntese. A segunda parte é dedicada à Literatura. Primeiramente, utilizamos um texto relativamente conhecido de teoria literária. Partindo da discussão da função da Literatura, temos uma série de dados concernentes a hipóteses e teorias, levantadas por críticos e estetas. No texto seguinte "Cinco Proposições para uma Sociologia da Literatura", de Albert Memmi, o problema literário recebe um enfoque sociológico, permitindo novas dimensões, que podem complementar e esclarecer alguns problemas levantados no texto anterior. Finalmente, temos o trabalho de Dumazedier. Aí, encontramos o resultado de uma pesquisa realizada na França sobre o público cinematográfico. É preciso acentuar a importância de levantamentos estatísticos,

de pesquisas concretas, para a integração do estudo da Arte no campo das Ciências Sociais. A coleta de dados é etapa fundamental para que se possa atingir o nível das interpretações e generalizações. Um trabalho científico não pode ignorar ou desprezar tal tarefa.

Assim sendo, acreditamos que essas duas séries de Sociologia da Arte já oferecem condições de tocarmos em alguns pontos básicos. Na primeira, falamos da integração da Arte dentro das Ciências Sociais. É preciso extrairmos consequências mais profundas dessa colocação. Não se trata, apenas, de dar uma visão mais ampla do fenômeno artístico. Parece-nos que o ponto de vista sociológico possibilita a constatação e a exploração de dados e ângulos que eram ou mal ventilados anteriormente ou ignorados por completo. Os conceitos e o equipamento da Sociologia introduzem uma série de significados novos em Arte. Grupos sociais, classes, luta de classes, estamentos, estratificação, são alguns dos conceitos que podem permitir uma nova visão do fenômeno artístico. O valor desse método reside em, primeiramente, superar as limitações de um julgamento estritamente psicológico e, também, a análise da obra de arte isolada.* No método psicológico é flagrante a dificuldade em obter dados suficientes que permitam um estudo mais completo. Dificilmente dispomos de informações biográficas suficientes que nos permitam ter uma visão mais ou menos aproximada da personalidade do artista. Além disso, o ponto de vista sociológico estuda o artista como um membro de um determinado grupo social, sofrendo a ação de numerosas forças sociais (Família, Estado, Igreja, Grupo Social, etc). Assim, mesmo se dispuséssemos de uma descrição completa e detalhada de uma personalidade específica, enquanto estivéssemos ignorando o seu contexto social, as forças e ideologias, que sobre ela atuaram, estaríamos tendo uma visão apenas setorial do significado de sua obra. É lógico que o grande artista dará uma expressão própria e pessoal a sua criação, não refletindo mecanicamente a ação das forças sociais. A sua personalidade, o seu talento, apresentarão de uma forma específica o conteúdo de sua realidade sócio-histórica.

Trata-se, portanto, de integrar o estudo psicológico a um estudo sociológico, permitindo captar significados mais globalizantes da criação artística. É preciso acrescentar, também,

* Ver Lucien Goldmann, espec. *Le Dieu Caché* (Gallimard, 1955).

que não basta proclamar uma metodologia sociológica que, se não fôr bem utilizada, pode causar enormes malefícios. Não concordamos com várias teses sôbre arte de alguns sociólogos. O que não significa que não os divulgaremos, pois o estágio atual da Sociologia da Arte exige comparação e debate. Há muito para ser selecionado e sistematizado. Discordamos radicalmente da orientação que estabelece uma relação mecânica e imediata entre o conteúdo de uma realidade social e o da obra de arte nela criada. Achamos, aí, sem dúvida, uma atitude simplista e empobrecedora do fenômeno artístico. Embora a correspondência de conteúdos seja possível em alguns casos, não podemos partir para um tal enquadramento em termos absolutos. A analogia de estruturas, devidamente pesquisada, pode vir a permitir uma visão bem mais rica e complexa.

Por outro lado, a análise da obra de arte isolada de seu contexto sócio-histórico leva, também, a inevitáveis deformações. Não temos condições de compreender o significado total da criação artística, se ela não fôr pesquisada em suas raízes sociais, históricas e psicológicas. Frisamos que se trata de trabalho fundamental, para que seja atingido um verdadeiro conhecimento, a utilização de todos êsses recursos, inclusive a análise da obra em si, que tem uma importância óbvia.

Achamos, por conseguinte, que a Sociologia da Arte só terá condições de dar bons frutos, se mantiver uma posição bastante aberta, fugindo de qualquer dogmatismo.

GILBERTO VELHO

PROBLEMAS DA SOCIOLOGIA DA ARTE*

PIERRE FRANCASTEL

Tradução de MARIA DA GLÓRIA RIBEIRO DA SILVA

No imenso domínio das Ciências Sociais, o papel da arte foi até agora objeto de bem pouca atenção. Os historiadores da arte manifestaram em relação à Sociologia tanto ignorância quanto desprezo; os sociólogos encontraram-se diante de uma ordem de fatos que escapava a sua alçada porque se exprimia através de um sistema de sinais que exigia uma iniciação. Disso resulta que a seção consagrada nesse tratado à Sociologia da Arte não poderia estabelecer condições de trabalho nem resultados comparáveis àqueles que serviram de base aos outros capítulos. Trata-se aqui menos de um balanço do que de um programa.

Tendo por base a teoria e o empirismo, como todos os outros ramos da Sociologia, a Sociologia da Arte deve tentar dizer a partir de que conceitos e de que material de investigação ela poderia progredir.

* "Problèmes de la sociologie de l'art", por Pierre Francastel, em *Traité de Sociologie II*, Georges Gurvitch, org., Paris, Presses Universitaires de France, 1963, pp. 278-296.

Quando nos esforçamos por levantar uma bibliografia razoável do assunto, percebemos que os melhores livros são aqueles que não aparecem sob essa indicação. O fato é fácil de explicar. Vários dos espíritos lúcidos que se esforçaram por compreender as sociedades e sua vida de relações internas encontraram necessariamente a arte em seu caminho; eles falaram dela não sempre como especialistas, mas com uma consciência sociológica e uma inteligência conceptual notáveis. Ao contrário, a maior parte das chamadas obras de Sociologia não fez senão aplicar grosseiramente as regras de uma interpretação sociológica sumária a uma matéria artística abordada sem preparação suficiente, enquanto outras, mais numerosas ainda, recorreram a exemplos rapidamente escolhidos tendo em vista ilustrar e justificar teses elaboradas a partir de outras fontes de informação.

Como exemplo da primeira categoria dessas obras, citarei um livro de Arnold Hauser cuja fraqueza excede a imaginação, e que condenaria a Sociologia da Arte se ela pudesse ser um só momento identificada com êsse empreendimento.¹

Tomando algumas idéias gerais do tipo: arte urbana, arte camponesa (para opor a Mesopotâmia e o Egito à Grécia). Idade da burguesia e das Luzes (para caracterizar a Grécia de Péricles); espiritualidade da Idade Média; naturalismo científico de Giotto; *self-control* de Leonardo; maneirismo de Shakespeare etc., o autor não fez senão pôr em duas colunas uma lista de obras nunca analisadas e uma lista de noções nunca assimiladas. Êsse livro, e o sucesso dêle, provam até que ponto a Sociologia da Arte corre o risco de desaparecer antes de ter existido. Muito contestável manifesta-se igualmente a obra de P. A. Sorokin, intitulada "Fluctuation of Forms of Art" da sua *Social and Cultural Dynamics*.² Aproximando sem nenhuma espécie de justificação a curva da história a uma série abstrata de tipos de cultura; eliminando toda a complexidade da ação humana e não retendo senão os produtos ditos "superiores" da civilização; considerando a obra de arte como

1 Arnold Hauser, *The Social History of Art*, Londres, 1951.

2 Pitirim A. Sorokin, *Social and Cultural Dynamics*; em *Fluctuation of Forms of Art*, 1935.

a moeda de conceitos absolutos, êle apresenta uma visão das coisas que implica que a história e as sociedades não se desenvolvem senão nos quadros das noções prefiguradas.³ Além disso, o emprêgo do método estatístico põe no mesmo plano obras que ficaram isoladas e outras que engendraram consequências estéticas e sociais consideráveis. Não nos espanta nada, depois disso, aprender no fim do volume, que o século XX é um período de reação antivisual. De maneira geral, aliás, é preciso constatar que, se a existência de homens que ouvem mal é geralmente reconhecida, todos imaginam ver espontânea e corretamente as formas. Não é assim, no entanto; o número de homens inteligentes que *não vêem* as formas e as côres é desconcertante, enquanto outros menos cultos têm a visão exata. Nossas civilizações ocidentais atribuíram tanta importância aos conceitos que se exprimem através da palavra e, sobretudo depois da imprensa, através da escrita, que não deram atenção a certas faculdades fundamentais do espírito que, no passado como no presente, servem no entanto de veículo a algumas das mais altas e mais eficientes formas do pensamento. Seria pouco lisonjeiro para F. Antal comparar sua obra àquelas que acabamos de criticar.⁴ Sua obra consagrada à arte italiana de "Quattrocento" é rica em experiência, em conhecimentos, em seriedade. Ela representa, no entanto, a segunda categoria dos citados ensaios de Sociologia da Arte, sôbre os quais devemos fazer as mais expressivas reservas. Querendo estudar a relação que existiu no começo do século XV em Florença, entre as agitações sociais e o desenvolvimento excepcional das artes, o autor escolheu para nos apresentar, de início, um quadro cronológico da evolução da cidade. Em seguida procurou até que ponto as obras de arte

3 O erro cometido por todos os que como Sorokin se esforçam por aplicar às obras de arte o método estatístico é confundir duas categorias de forma: os tipos e os exemplares de uma mesma série, ou então a forma e as formas. Focillon na sua célebre e tão sutil obra sôbre a *Vie des formes* mostrou maravilhosamente a complexidade e a mobilidade das formas circulando na matéria e no espírito, mas não estabeleceu nitidamente a distinção principal entre os modelos e as séries que não têm, em caso algum, o mesmo destino.

4 Frederik Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, The bourgeois republic before Cosimo de Medici's advent to power: XVI and early XV centuries, Londres, 1947. Cf. também um artigo do mesmo, "Remarks on the Methods of Art History", *Burlington Magazine*, 1949.

confirmavam, se adaptando aos imperativos do momento, a curva de evolução traçada. E concluiu que a arte projetava em obras específicas os diversos valores da sociedade. F. Antal encara assim as obras de arte como fatos que só se desenvolvem em função de necessidades e de atribuições de valores, antecipadamente constituídos em certos grupos privilegiados da sociedade. Em suma, a arte serviria aos poderosos do momento para difundir seus dogmas e imortalizar seus atos. A idéia de uma ação recíproca das artes sobre a sociedade está excluída. A técnica da obra de arte é concebida como a atividade válida de um certo tipo de indivíduos, mas esta atividade é por assim dizer manual. Considerando-a, não penetramos nas forças que orientam o movimento da sociedade enquanto grupo de indivíduos. Somente eles comandam a política, a ideologia, a economia. A arte é instrumento, não agente de expressão de um grupo esforçando-se por tomar consciência dêles mesmo.

Os estudos de Antal prolongam os trabalhos da Escola de Viena, que desempenhou um papel importante no desenvolvimento de uma reflexão sistemática sobre a posição da arte na sociedade.⁵ Com efeito, sua ação se opôs globalmente à de Wölfflin, propagador da noção de uma história autônoma da arte, onde as obras apareceriam como elos de atividade privilegiada, mas puramente especulativa do espírito. É de Wölfflin que se destacam tôdas as teorias sobre a arte moeda do absoluto, que atribuem à obra um valor intemporal, não-histórico, subtraído aos caprichos dela. É preciso, por oposição, render justiça aos vienenses, Riegel, Wickhoff, e mesmo

5 Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barok*, Munique, 1888; *Die klassische Kunst*, Munique, 1899, e *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munique, 1915 (tr. fr. por M. Reymond, 1952). Cf. Hanna Lévy, *Heinrich Wölfflin. Sa théorie et ses prédécesseurs*, 1936. Os trabalhos do Instituto Warburg apareceram primeiro na Alemanha sob o título: *Vorträge der Bibliothek* de 1921 a 1931, depois na Inglaterra sob o título de *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*. Há também duas coleções de *Studien* e de *Studies* que enfeixam alguns trabalhos de primeira ordem. A tese recentemente publicada de André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique* oferece uma espécie de balanço da doutrina de Warburg. Para Werner Weinsbach a obra fundamental é *Der Barok als Kunst der Gegenreformation*, Berlim, 1921. Cf. um artigo que eu mesmo publiquei sobre "La Contre Réforme et les arts en Italie à la fin du XVI siècle", em *Publications de la Société d'Etudes Italiennes*, 1948.

Dvorak, que, admitindo que a arte é uma parte da história das idéias e mesmo da história do espírito, não deixam de afirmar seu valor positivo. Da escola de Viena se destacaram correntes que possuem incontestavelmente um valor sociológico. W. Weisbach mostrou-nos o papel da arte como instrumento e intérprete de uma ideologia — a da Contra-Reforma. O Instituto de Warburg formou espíritos da envergadura de um Saxl ou de um Panofsky, marcou fortemente a relação da arte com os movimentos do pensamento especulativo, associou ao conhecimento objetivo do processo formal da criação a consciência do alcance intelectual da arte e do papel que ela desempenha na materialização de um estilo de vida. Infelizmente se deixou dominar progressivamente por uma concepção cada vez mais filosófica da estética. Se o estudo das obras de arte não pode ser concebido como pura história das formas, êle não pode tampouco ser encarado como uma parte da história das idéias.

No fundo das razões que por assim dizer interditarão ao primeiro sucesso a maior parte das tentativas anteriores, encontramos sempre uma concepção de arte constituída em forma de atividade autônoma conduzindo certamente a relações com a sociedade, mas relações por assim dizer passivas e de pura dependência. Faltou uma concepção da complementaridade das atividades artísticas e das outras atividades materiais ou mentais da sociedade. Parece-nos, no entanto, oportuno procurar os meios de encarar a Sociologia da Arte não como um dos instrumentos que se encontram a nosso alcance para o estudo objetivo, empírico, dialético e crítico do corpo social tomado em sua totalidade. Devemo-nos propor determinar, no seu conjunto, o que a arte, fato técnico gerador de objetos e fato mental elaborador ou difusor de noções, nos permite conhecer dos laços mais ou menos duráveis que unem os diferentes elementos do corpo social em ação, tanto na sua gênese como na sua perpetuidade.

A Sociologia da Arte não se apresentará como uma justificação *a posteriori* de teorias gerais recebidas sem discussão, e sim como uma problemática, procurando precisar no concreto tanto os problemas que concernem à especificidade das técnicas — suporte indispensável do objeto figurativo — quanto aquêles que tocam aos mecanismos de uma atividade mental concebida como meio original de expressão, inassimilável à linguagem falada como a tôdas as outras maneiras de inte-

lectualizar os fenômenos. Ela será essencialmente uma problemática do imaginário, quererá definir as estruturas originais do objeto assim como as relações do objeto figurativo com os outros produtos da técnica e da imaginação. Ela se proporá, em uma palavra, os problemas múltiplos de inserção de uma categoria bem delimitada de fatos, possuindo uma realidade objetiva, no conjunto das atividades cuja complementaridade e intrincamento permanente definem êsses corpos, em movimento perpétuo, que são as sociedades.

II — ESTÉTICA E SOCIOLOGIA

Se os trabalhos dos autores considerados como sociólogos da arte parecem decepcionantes, é sobretudo porque em princípio foi considerado, pelos historiadores da arte, que se tratava de uma forma de atividade autônoma ligada aos aspectos imutáveis e eternos do homem e reclamando por conseguinte um estudo inteiramente desligado de toda implicação social. "A arte não se cria", diz-se, "para satisfazer necessidades econômicas ou para exprimir idéias ou credos religiosos e filosóficos, mas para modelar um universo sintético e auto-existente de valores autônomos, a fim de encarnar aspectos de realidade ou de verdade eternas, através do indivíduo. A arte começa por uma atividade solitária e só se integra à Sociologia na medida em que é aceita pela sociedade".⁶ A arte é o reino das satisfações imaginárias. A arte é inspiração pura, diferente do ofício, ela é irracional, somente suscetível de revelação e não de compreensão. Interior, gratuita, iluminadora, a arte se abre a alguns privilegiados que comungam através dos séculos num mundo de valores. Sua via de acesso é a intuição e o inconsciente.

Muito ou pouco, a maior parte das teorias sobre arte que surgiram nos últimos cinquenta anos se ligam a essa concepção fundamental cuja origem é fácil encontrar. São as teorias sim-

6 Herbert Read, *Art and Society*, Londres, 1937; Bernard Berenson, *Estetica, etica e storia nell' arte della rappresentazione visiva*, Florença, 1948; e *L'arco di Costantino, o della decadenza della forma*, Florença, 1953. Sobre o conjunto desses problemas críticos, cf. um artigo que publiquei em *Journal de psychologie*, 1954: "Art et psychologie. Explorations et théories de ce demi-siècle".

bolistas por volta de 1885, fazendo a ligação com o romantismo, ou mais exatamente com o neo-romantismo de Novalis e de Hölderlin, que reinam ainda soberanamente nesse domínio do pensamento, acentuando a defasagem entre o destino de uma civilização técnica e o destino, senão da própria arte enquanto viva, ao menos das interpretações teóricas que dela se faz correntemente. Na época dos foguetes, estamos ainda nas concepções de esteta dos "Esseintes". A arte inspira uma espécie de respeito religioso em homens realistas pelo fato de que ela constitui um sistema de sinais independentes, que escapam às leis da linguagem usual.

Que se encontrem no mundo anglo-saxônico amadores de arte para defender por tradição, durante muito tempo, uma concepção estética ligada menos à arte do que às formas de vida do passado, compreende-se facilmente. O que surpreende é que nos meios os mais desligados de tôdas as crenças espiritualistas e de todos os preconceitos sociais aceite-se como uma verdade de fato essa concepção da natureza profunda da arte. É notável constatar o pequeno lugar que a arte ocupa na obra de Marx, com exceção da literatura, encarada por êle unicamente como veículo de idéias e não como um sistema de formas.⁷ Até nos trabalhos dos etnólogos e dos sociólogos manifesta-se êsse desconhecimento da complexidade de problemas postos em relação à arte. Para um Mauss, que, no entanto, dá à estética (o que já é um programa ousado) um lugar importante na observação das sociedades, a concepção do caráter gratuito, acessório, complementar da arte, se afirma.⁸

Finalmente, fêz-se o acôrdo, bastante geral, entre os teóricos da interpretação sociológica das sociedades evoluídas, sobre uma posição do problema que considera o grande artista como o homem que se identifica, pela imaginação, com certos aspectos da vida do espírito do seu tempo e que fornece dêle uma visão coerente. O que implica a existência de sistemas mentais constituídos como seres de razão, independente de seu modo de expressão e refletindo a posição de diferentes classes e de diferentes grupos de fato da sociedade. O que supõe, por outro lado, a possibilidade de uma materialização dos es-

7 Karl Marx e Friedrich Engels, *Sur la littérature et l'art* (J. Fréville ed.), 1954.

8 Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, 1947.

quem as de pensamento tomados por uma a outras disciplinas. Tratando-se seja de visões de mundo de Lukacs ou de tantas outras definições, retornamos necessariamente a um mundo das idéias que a arte encarna na matéria. Assim, o grande artista será aquele que melhor se identificar com a coerência de sua época na perspectiva que lhe será dada pelo meio social — considerado como suscetível de ter um pensamento coerente — onde o destino o colocou. A arte será o caminho pelo qual uma realidade histórica e social se exprimiu através de uma sensibilidade individual.⁹ O que implica, entre outras, a possibilidade, mesmo a necessidade, de distinguir entre a forma e o fundo. E o que leva a uma concepção formalista, no sentido amplo do termo, da arte e de todas as formas de expressão.

Quer se trate de uma tomada de posição estética ou de uma tomada de posição “soi disant” sociológica, uma e outra, finalmente, em comum consideram que a arte é essencialmente formal. Elas aceitam a distinção entre conteúdo e expressão; colocam fora da consciência do artista a elaboração dos conceitos ou dos valores que suscitam a obra. Por um curioso paradoxo, elas identificam a arte com o absoluto e tiram-lhe o direito de participar de sua elaboração. É que elas são igualmente influenciadas por um terceiro grupo de teorias, aquelas que repousam na autonomia radical e, por conseguinte, no valor simbólico da arte.

É a atitude que foi adotada principalmente pelos trabalhos de estética de Benedetto Croce.¹⁰ Croce rejeitou expressamente, por sua vez, toda relação entre o social e o estético; defendeu a especificidade absoluta da arte. Levantou-se contra os formalismos, contra a redução da arte à única experiência espacial e figurativa, a seus olhos atividade maior e autônoma do homem individual. Recusou a noção de arte concebida

9 Lucien Goldmann, “Matérialisme dialectique et histoire de la Littérature”, em *Revue de métaphysique et de morale*, 1950, e *Recherches dialectiques*, 1959, *passim*. Encontramos em particular nesses textos o reflexo das doutrinas de Lukacs e a melhor tomada de posição em favor da doutrina da “visão de mundo”.

10 Benedetto Croce, *L'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Nápoles, 1900; “Breviario d'estetica”, Bari, 1920 (em *Nuovi saggi d'estetica*). As duas melhores interpretações recentes do croceísmo são as de C. L. Ragghianti, *L'arte e la critica*, Florença, 1951, e aquela, mais flexível, de Gillo Dorfles, *Discorso tecnico delle arte*, Pisa, 1952.

como a projeção de visões de mundo exteriores à substância íntima do pensamento do artista. Recusou-se a situar a arte fora da consciência dêste. Negou a existência de uma história da arte ou, de maneira geral, de uma história do espírito, independente da dos artistas. Voltando-se contra Wölfflin, teórico da história anônima das artes, afirmou que a única via de acesso às realidades da arte era a reconstituição do processo histórico de criação da obra no espírito de um indivíduo. A obra de arte pode ser considerada como um momento numa cultura, mas ela não existe senão no momento exato em que esta cultura produz um pensamento isolado numa obra irreduzível a qualquer outra. Para Croce o homem possui definitivamente dois caminhos para se elevar ao conhecimento superior: a ciência e a arte. Ele teve o mérito de colocar o problema da arte considerada como uma das principais formas de atividade mental; mas por um lado êle designou como finalidade para a arte a procura do Belo concebido como um domínio fechado superior às contingências da vida e por outro lado considerou esse Belo concebido como só do domínio da palavra interior. De fato, Croce manifestadamente pouco sensível às artes plásticas, das quais êle fala raramente e sempre de fora, sem nunca propor análises concretas de uma obra ou de uma situação, elaborou antes uma poética do que uma estética. Aceitando a idéia de uma distinção absoluta entre as faculdades do homem, levando ao máximo um espiritualismo importante, êle afirmou o caráter de pureza absoluta da arte, afastando-a por sua vez da história e da matéria. Daí a estética personalista de Croce não ter servido para reagir contra o intuicionismo e o simbolismo dos outros sistemas.

Disso resulta não tomarmos posição, aqui, em favor de uma tese que identificaria arte com os valores comuns da sociedade e do pensamento. A especificidade da arte não está em causa, nem seu caráter espiritual. Mas a arte é ao mesmo tempo um modo de compreensão e um modo de ação que informa a totalidade da experiência; é uma atividade material e simbólica que não se limita à elaboração de objetos não-usuais, mas que se associa às modalidades as mais diversas de ação. Não podemos reduzi-la nem ao personalismo nem ao simbolismo. Criando um sistema próprio de sinais, ela possui mais generalidade e independência do que, por exemplo, o pensamento religioso. É criadora, ao mesmo tempo, de técnicas, de representações e de instituições.

III — O OBJETO FIGURATIVO

Antes de examinarmos sob quais formas concretas se pode estabelecer uma colaboração fecunda entre a arte e a Sociologia, parece necessário fornecer um certo número de esclarecimentos sobre o que uma análise das obras de arte, conduzida ao mesmo tempo na história e no presente, nos sugere relativamente à gênese e ao papel social da obra.

Uma primeira distinção a estabelecer é entre as noções correntes de imagem, de figura, de forma, e aquela infinitamente mais complexa de objeto figurativo.

Para a maior parte dos teóricos, o caráter próprio da obra de arte consiste na sua identidade ou ao menos na sua equivalência com os elementos constituídos no mundo exterior, isto é, os objetos. Mesmo os partidários mais convictos de uma interpretação simbólica da arte consideram que em qualquer grau o sinal artístico é sempre constituído de elementos tomados do real por meio de estilização mais ou menos extremada. Não se discute sobre esse fundamento "real" de toda representação plástica.¹¹ O problema não está aí, está na dupla descrição que pode ser feita do processo de elaboração e de decifração da obra: imagem constituída por um agrupamento de elementos reorganizados a partir do real e ligados simbolicamente; ou, então, forma integrando ao nível da representação mental elementos isolados, incorporando-os numa estrutura diferente, mas tão racional, por exemplo, quanto as línguas ou os sistemas de sinais matemáticos. Trata-se em suma de saber se o simbolismo da imagem é de natureza lógica ou intuitiva, no sentido do irracional e do subconsciente.

Num livro interessante, mas a meu ver inteiramente falhado por péssima visão da obra de arte, a Sr.^a Suzanne Langer tornou clara esta dificuldade.¹² A pintura, diz ela, não representa materialmente o objeto; ela é o símbolo, não a du-

11 P. Francastel, "Imagination plastique, vision théâtrale et signification humaine", em *Journal de psychologie*, 1953: "La fête mythologique au Quattrocento. Expression littéraire et visualisation plastique", *Revue d'esthétique*, 1951, e "Un mythe politique et social du Quattrocento. La Primavera", *Mélanges Souriau*, 1952.

12 Suzanne Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art Development*, Londres, 1953, e *Philosophy in a New Key*, Harvard, 1942.

plicata, do objeto representado. Por outro lado, as formas visuais — linhas, cores, proporções — são capazes de articulação, de combinações complexas tanto quanto as palavras; mas as formas visuais não são discursivas: elas se apresentam simultaneamente, são percebidas num só ato da visão. Assim a imagem — e a Sr.^a Langer não teme colocar no mesmo plano a fotografia, a imagem fílmica ou a pintura — é feita de uma miríade de elementos primários tomados fragmentariamente do real, mas não possuindo significação por si mesmos. Essa infinidade de elementos — manchas luminosas ou coloridas, sinais e figuras de toda espécie — que constituem a trama material da imagem plástica, não valem senão em relação a apenas um agrupamento; não saberíamos, pois, assimilá-los aos elementos da linguagem, uma vez que eles não possuem a possibilidade de se articularem logicamente, isto é, de se tornarem o suporte de um pensamento verdadeiro. A autora certamente atribui aos sistemas simbólicos da arte, aliás, principalmente aos sistemas musicais, a faculdade de emocionar, de atingir diretamente o espírito ao nível emocional; mas ela lhes recusa, absolutamente, a capacidade de fornecer a um grupo social o meio de analisar o universo das realidades.

Esse problema da compreensão global, espontânea da imagem plástica é fundamental. Apressemos-nos a dizer que, sem nenhuma dúvida, é um falso problema. Nenhum objeto figurativo, nenhuma obra é apreendida de uma só vez. Não se vê um quadro instantaneamente. Essa ilusão pertence àqueles que, incapazes de “ver”, se contentam em “reconhecer” uma imagem, confrontando-a não com uma experiência visual, mas com um saber intelectualizado. Não importa quem está em condição de reconhecer assim a Gioconda. No entanto, o sentido que lhe é então atribuído é inteiramente ligado não aos caracteres intrínsecos da obra, mas àqueles que uma tradição que passou através do verbal atribui mais ou menos com justeza e, sobretudo, limitadamente a esse quadro. Assim se explica que uma multidão de pessoas desfile diante das telas de um museu, assinalando com real virtuosidade obras que conhecem através das reproduções sem jamais ter visto um quadro. É o caso da Sr.^a Langer, para quem há equivalência entre um quadro e uma foto; é o caso de todos os amadores de museus imaginários que ignoram mesmo a existência dessas coordenadas objetivas da obra de arte, que são as cores, as escalas, as ligações de toda espécie, que relacionam tanto as partes

dê uma tela como os elementos solidários de uma construção. Quem quer que seja sensível à linguagem visual sabe bem que, ao contrário, a leitura de uma obra de arte seja qual fôr — quadro, estátua, monumento ou filme — requer tempo e esforço e que, jamais, se trata de descobrir de uma só vez a totalidade dos aspectos de uma obra um pouco refinada, onde o autor colocou os tesouros acumulados de uma experiência somada num sistema que não reproduz nunca o movimento de sua observação do real. Basta lembrar de quantas interpretações diferentes, opostas, é susceptível qualquer obra de arte tanto do passado como do presente. Na verdade devemos dizer que não existe boa interpretação da imagem e sim interpretações. O que coloca o problema da distinção necessária entre a imagem e o objetivo figurativo.

Em nenhum momento, uma obra de arte, seja qual fôr, está em conformidade com uma representação mental precisa — que seria imagem no sentido psicológico e não figurativo do termo. O artista teve por vêzes — não necessariamente — num instante a visão de um fim a atingir; certamente êle jamais materializou instantaneamente essa intuição fundamental que seria pobre se não se tornasse o centro de uma reflexão durável e se não pudesse sugerir em seguida a outros não somente o instante fugidio da intuição, mas o processo de pensamento no fim do qual veio a criação. Tôda imagem figurativa — ou mesmo todo objeto figurativo — é o final de uma experiência e, ao mesmo tempo, o ponto de partida de uma nova experiência que a reintroduz no espírito de seu autor como um ponto fixo em tôrno do qual se cristalizam, em seguida, os processos combinados de pensamento e de ação. Tôda obra de arte torna-se também, uma vez cristalizada, o ponto de partida de uma reflexão para quem sabe olhar. Confrontam-se os elementos múltiplos da experiência transmitida do artista com a nossa; julga-se por partes e aprecia-se o conjunto. Um vaivém perpétuo se estabelece entre a tela, objeto figurativo, e o pensamento; ver um quadro é estabelecer um diálogo não com o visível, mas com uma experiência humana. Produto de uma sabedoria, a obra de arte é fixa, mas sua interpretação é móvel. Uma vez que ela é retirada, o diálogo continua, ela se torna, na memória, o núcleo de uma reflexão contínua. O caráter da obra de arte é de ser tanto em relação ao pensamento do artista quanto em relação ao do espectador.

Não diríamos que a melhor maneira de ver seja identificar um quadro — ou um monumento — com a interpretação, necessariamente fragmentária, que o acaso de um contexto lhe deu. Na realidade, as obras de arte ainda constituem um imenso domínio a explorar. Não saberíamos compor atualmente uma estilística que tivesse o mesmo rigor de uma filologia. Podemos no entanto afirmar que é possível a elaboração de um sistema, codificando as relações dialéticas do real e do imaginário ao nível de uma atividade estética e que êle não poderia ser estabelecido por meio da aplicação pura e simples das regras da lingüística à conduta estética. A análise das condições específicas do estudo de uma obra de arte leva a estabelecer uma distinção fundamental entre a imagem e o objeto. A experiência do filme permite compreender facilmente a natureza dessa distinção. Constituído de imagens sucessivas, o filme nos permite apreender configurações que não são idênticas a nenhum dos elementos que as compõem e que no entanto os integram todos. A continuidade das figuras móveis que passam na tela sem deixar traços constitui um tipo inédito de transmissão da coisa vista. É fácil compreender que os elementos materiais da projeção não coincidem nunca nem com aquilo que o cineasta viu no real ou no seu espírito nem com aquilo que cada um dos espectadores vê, ligando-os à sua própria experiência. Introduzimos assim a noção de *signal-relais* e médium. Com efeito, tôdas as representações figurativas — mesmo tôdas as representações artísticas — possuem êsse caráter de *relais*. O sistema de sinais fixos ou móveis, que se interpõe entre a consciência de um criador e a de um espectador, possui necessariamente êsse traço de não poder ser exatamente superposto a qualquer estado de consciência. Quer, por outro lado, a imagem *relais*, o objeto figurativo seja em seguida constituído de uma sucessão de sinais rápidos, quer de uma configuração fixa de elementos, a situação continua a mesma. O essencial é compreender que o objeto figurativo não se confunde nem com a coisa vista nem com a coisa apreendida no espírito.

O conhecimento das imagens como o dos objetos constitui matéria legítima de estudo. Sòmente é indispensável não os confundir. O que é ainda penoso é que na verdade não posamos discernir, num golpe de vista, quais os objetos figurativos que constituem verdadeiramente uma forma e quais os que são simplesmente objetos. A distinção necessária entre a For-

ma e as formas, entre o modelo e a série, é válida no domínio das artes como em todos os outros. Não se trata de recusar o ser a tôdas as obras que sòmente retomam os sinais anteriormente utilizados ou que sòmente constituem combinações de esquemas já elaborados. Mas existe uma diferença de natureza entre as duas séries. Pertence ao domínio do objeto tudo aquilo que é suscetível de identificação fragmentária, seja com um elemento reconhecível do real, seja com um elemento figurativo anteriormente utilizado; pertence ao domínio da forma tudo aquilo que constitui uma nova ordem de agrupamento capaz de modificar o valor relativo dos elementos materiais utilizados e de sugerir através de uma nova apreensão global, aprofundada necessariamente por uma decifração do esquema funcional de integração das partes, dos modos de conduta ou de compreensão. Ordem do imaginário e ordem da matéria. Como as artes constituem um modo de atividade completo, é natural que, estudando-as, encontremos as duas espécies de noções.¹³

Baseada na atividade privilegiada do olho, atento a explorar de um modo dinâmico o campo da percepção, a arte é um tipo de conhecimento intelectualizado que possui seus caracteres próprios e seus instrumentos — linha, côr, luz, volume, relêvo etc. Ela não é produto de um registro mecânico dos fenômenos; seus cortes não são os do real no sentido em que o real aparece no prolongamento de outro tipo de reflexão ou de ação. A consciência humana é sempre mais coerente do que a percepção, porque se desenvolve sempre no tempo. Não há menos racionalidade no processo do pensamento plástico do que no do pensamento verbal, discursivo ou matemático. O plástico vale o retórico. O domínio da arte não é só o das imaginações gratuitas e das emoções inexprimíveis; situa-se em todos os níveis da atividade social. Seus elementos materiais são analisáveis; a imagem é decifrável segundo as regras particulares que consagram a especificidade de um modo de apre-

13 Para Jean Piaget, *Introduction à l'épistémologie génétique*, 1950, existem não sòmente dois tipos de pensamento como para Croce (o pensamento científico e o pensamento estético), e sim três: o pensamento matemático, o pensamento físico e o pensamento biológico, psicológico e sociológico. O problema do valor em si da linguagem plástica ou musical não poderia ser discutido na perspectiva dessa visão rápida; mas é importante propô-lo e frisar que êle não foi até agora objeto de nenhum estudo sólido.

ender pouco estudado do mundo dos fatos e dos valores. Segundo o caso, a obra aparece como uma estrutura, não determinável em termos de causalidade, ou, ao contrário, como um objeto material ou figurativo ao qual são aplicáveis a lei dos grandes números e a estatística. Encontramo-nos diante de um vasto domínio que reproduz, de uma certa forma, na sua complexidade, a textura das sociedades, possuindo níveis, grupos, fases de tradicionalismo e períodos fecundos onde renasce a invenção. Não há dúvida de que a melhor abordagem dos mecanismos intelectuais da arte seja a de natureza esclarecedora sobre o comportamento objetivo das diferentes sociedades da história e do presente e que ela nos forneça uma interpretação ampliada da vida de relação.

IV — OBJETO FIGURATIVO, OBJETO DE CIVILIZAÇÃO

Tendo admitido a distinção entre a imagem e o objeto figurativo, assim como o papel de médium ou de *relais* deste objeto, convém ainda despertar a atenção sobre o aspecto de que o objeto figurativo assim definido é um fato de civilização.

É a Diderot que se deve voltar para encontrar a origem de uma interpretação da arte que não a faça o produto de uma inspiração individual do homem pôsto em presença da natureza eterna. Aos olhos da Antiguidade inteira, as artes eram técnicas e os artistas, com exceção dos gênios, artesãos. Disso não resultava certamente uma diminuição do papel social das artes e esperava-se mais dela como elemento de coesão do que posteriormente. A situação pessoal do artista é que era sobretudo afetada, e não a função e o valor da arte. O Renascimento colocou em primeiro plano a questão do papel criador do artista. Ora, é no momento em que o artista individual ganha seu lugar na sociedade entre os intelectuais que Diderot intervém para exaltar o duplo caráter técnico e social das artes plásticas.¹⁴ Para êle, as Belas-Artes abrem o ca-

14 Falta ainda um estudo moderno sobre Diderot e as artes, ou, mais exatamente, sobre o lugar que o problema das artes ocupou no movimento geral da Enciclopédia. Estudou-se apenas Diderot crítico de arte, mas aceitando normas de julgamento acadêmicas. Os textos fundamentais começam a estar ao alcance de todos: edição de textos

minho à glória intelectual, mas sobretudo permitem opor ao artifício da sociedade feudal, imbuída da crença nos dons inatos, uma ordem de criação *ao mesmo tempo* natural e racional. A arte se encontra numa situação privilegiada, nos limites da natureza e da antinatureza; ela explicita, melhor que qualquer outra atividade, a relação dialética do real e do imaginário, que é o processo privilegiado de ação do homem sobre a natureza. Se bem que como Lessing êle estivesse imbuído de uma crença na oposição entre a pintura, que fixa o instante, e a poesia, que permite o desenrolar dos momentos do episódio, êle atribui à arte figurativa um poder liberador porque ela fornece a possibilidade de condensar de maneira surpreendente a lição moral da experiência visual. Diderot introduz assim a posição marxista diante do problema, que também vê na arte um instrumento privilegiado com vista à reforma da sociedade mais do que a do pensamento e que considera a arte sob um ângulo ainda mais prático e menos criador do que havia feito Diderot.¹⁵ Para Marx, a arte é o produto do trabalho manual objetivo das formas típicas do ser social nas constituições providas do duplo caráter de meio autônomas e meio eternas. É curioso constatar que de fato Marx, sensível à poesia, recuou diante de uma aplicação estrita de seu método dialético quando se trata das artes: considerou a arte como um reflexo da realidade objetiva e insistiu sobre a capacidade de criar a Beleza. Acreditou mesmo que a arte, necessitando de meditação e reflexão por parte do artista, êste deveria conceber antes de realizar, o que implicaria a necessidade de tempo livre para a criação. Muitos mal-entendidos atuais em matéria de crítica de arte resultam dessa timidez de Marx. Sua posição nesse domínio aproxima-se do idealismo.

Ao menos, Diderot e Marx introduziram o problema das relações existentes entre a arte e a sociedade considerada no seu conjunto e como formado o quadro de atividade do artista. O diálogo depois dêles não é mais entre o artista e um universo eterno, mas entre o artista e os modos de existência de seu

estéticos de Diderot nos clássicos do povo e Garnier, publicação da correspondência de Diderot e Falconet (*Le pour et le contre*, Ed. Y. Benot, 1958). A publicação dos *Actes* de um Colóquio reunido em junho de 1959 em Nancy sobre o tema do Pragmatismo das luzes permitirá uma atualização dêste problema.

15 Georges Plekhanov, *L'art et la vie sociale* (precedido de dois estudos de D. Fréville), 1949.

tempo. Foi em seguida que se puderam expandir tôdas as teorias funcionalistas em Arquitetura e tôdas as tentativas de criar uma tipologia diferencial das artes nos níveis infinitamente variados das diferentes sociedades.

Foi necessário, no entanto, um século para que a dimensão da história levasse a uma apreciação verdadeiramente nova das relações da arte com a ordem temporal de uma época. É preciso um esforço de erudição considerável para reencontrar o sentido que um *ziggurat* ou uma pirâmide tiveram para seu construtor. É impossível definir com certeza o sentido de uma obra mais recente como a Primavera de Botticelli. Nós não estamos em condições de ver com clareza a imensa contribuição das artes no Extremo Oriente, e as artes primitivas são objeto quotidiano de uma exegese muitas vezes contraditória. Mesmo quando restituímos, com quase certeza, o sentido que foi dado a uma obra estranha à nossa cultura, nossa tomada de contato com ela torna-se diferente da dos contemporâneos, erudita e não mais imediata.

Encontramo-nos aqui em presença de uma situação que é facilmente admitida por outros setores do pensamento. Podemos reconstruir hoje em dia, por exemplo, o sistema de cálculo dos antigos egípcios, podemos também entrever algumas das altas representações simbólicas que eles materializaram nos seus monumentos, mas a admiração espontânea emotiva que nos proporciona a visão das Pirâmides não implica que compreendamos seus modos de pensamento e suas concepções de vida. O que apreendemos é a grandeza do empreendimento, a qualidade da técnica usada na obra, assim como o alto grau de coerência que sanciona a força de um pensamento dominador da matéria. Apreendemos também a ousadia e o poder da imaginação de um Euclides constatando intrinsecamente a força de integração de sua Matemática e observando que, de uma certa maneira, seu sistema tornou possível o desenvolvimento das grandes formas de civilização nas quais tivemos origem. Mas concebemos, igualmente, o caráter relativo desse sistema e nos sentimos capazes de assimilar ao menos teoricamente, no nosso espírito, outra dialética do imaginário, adaptada a outros sinais e a outros tipos, passados ou futuros de humanidade. Não é de todo evidente que a Vênus de Milo pareça bela espontaneamente a todos os civilizados do futuro. Não há, a rigor, tanta Beleza quanto eficácia, e não no sentido do útil necessariamente, e sim mais freqüentemente no do

sucesso. Se achamos bela uma obra pertencente a uma civilização distanciada da nossa é somente na medida em que possa ser feita uma apreciação geral dos valores que num dado momento justificaram sua criação e seu sucesso. Nossa geração compreendeu as artes negras e primitivas na medida em que ela recolocou em questão as pressuposições lógicas do Renascimento, não somente em arte, mas em todas as formas de pensamento e de ação. Nunca se trata, pois, do diálogo isolado de seu meio. O diálogo de espírito para espírito assim como o do homem com o absoluto é um lôgro. Só aprendemos o pensamento do outro num contexto e ele suscita em nós reações não somente sentimentais como intelectuais. É a razão profunda pela qual o objeto figurativo é necessariamente um objeto de civilização.¹⁶

V — ARTE E LÍNGUAS

Uma vez que o homem cria os objetos no sentido de suas atividades socializadas, ele cria os objetos figurativos num duplo sentido, seja da manutenção das estruturas, que sustentam a sociedade, seja, ao contrário, de uma antecipação de outras estruturas que integram as atividades de um grupo à experiência pessoal de um indivíduo. Conforme o caso, a arte é um elemento de coesão social ou de dissociação. E, levando em conta sua dupla função de coesão ou de desestruturação do corpo social, a arte aparece, necessariamente ao mesmo tempo, realizando, seja no concreto, objetos representativos das crenças mais sólidas de um grupo; seja no abstrato, esquemas de representação imaginários. Dependendo do caso, a arte é, para um

16 Pierre Francastel, *Peinture et société, Naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme*, Paris-Lyon, 1954. Uma crítica desta obra, que lhe tomou sem o citar até o tema de seu título, foi publicada em 1957 por John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. Este trabalho repousa sobre a crença na objetividade absoluta da figuração plástica, reflexo de um "universo espetáculo" diante do qual o homem está colocado, em oposição à minha concepção de uma elaboração paralela pela sociedade das representações mentais e dos sinais que servem para materializá-las, tanto quando se trata de artes como de línguas. O livro de White, além do mais, não traz nenhuma documentação nem nenhuma idéia pessoal. É um panfleto que tem vergonha de si mesmo.

grupo, memória ou projeto. Possui o duplo aspecto de uma atividade técnica e de um tipo específico de operações intelectuais. Na verdade, êsses dois aspectos da arte não são contraditórios, exprimem simplesmente um caráter de autonomia entre as atividades comuns da sociedade.

Dessas duas formas de atividade artística, a primeira, a técnica, é a menos conhecida. No entanto, evidentemente, é a segunda que considera a arte como um tipo particular de operações intelectuais, que permite defini-la na sua essência e determinar seu papel na sociedade.

Sem negar o caráter simbólico da arte não nos podemos contentar em crer que ela se reduz a informar, com sinais de um tipo particular, os valores e os sistemas que caracterizam outras atividades simbólicas, notadamente verbais. Numerosos são aqueles que falam na oportunidade de elaborar uma filologia da arte. Seria, ao contrário, a melhor maneira de ficar numa compreensão rudimentar e mesmo errônea do fenômeno que se quer analisar.

As analogias entre palavras e sinais figurativos são superficiais e, em última análise, nos esforçamos por trazer as faculdades do homem somente à compreensão verbal. Concedemos-lhe muito facilmente o poder de formar sistemas simbólicos de caráter científico — principalmente matemático — mas permanecemos cegos ao fato de que outras famílias de sinais, entre outros os sinais plásticos ou sonoros, serviram de *medium* a uma categoria imensa de representações, inassimiláveis àquelas do pensamento discursivo, mas tão eficazes e as vezes tão reveladoras das capacidades de um corpo social. É verdade que se corrige muito freqüentemente, hoje em dia, essa intelectualização forçada, admitindo-se que a linguagem da arte repousa sobre os mecanismos do pensamento inconsciente. Mas essa opinião implica a possibilidade de elaborar valores dos quais a arte se apoderaria sem contribuir para formá-los e sem marcá-los com seu sêlo.

Na verdade, o caráter diretamente estruturante da arte é imediatamente acessível a muitas pessoas; mas, como são precisamente aqueles para os quais a linguagem da arte é imediata, não conseguem fazer com que participem de sua própria experiência aqueles que se exprimem através das linguagens verbais ou de outras linguagens convencionais como a da Matemática.

No entanto, se cada uma das formas específicas de linguagem permanecesse fechada e incomunicável para os outros grupos de não-iniciados não se poderia propriamente falar em comunicação na sociedade. O estudo das condições segundo as quais qualquer tipo de linguagem possui ao mesmo tempo autonomia e permeabilidade é capital. Ele é além disso exemplar. Não poderíamos negligenciar, depois de examinarmos as características de um tipo qualquer de linguagem, o estudo das condições nas quais ele se altera para tornar-se um dos elementos de um sistema múltiplo de intercomunicação cuja rede oferece a uma sociedade, constituída de tipos diferentes de indivíduos, a possibilidade de tornar comum a totalidade de suas experiências técnicas e intelectuais.

Na medida em que, por outro lado, se admite a absoluta identidade fisiológica do homem, deve-se também admitir o caráter fragmentário da utilização das faculdades com as quais a natureza dotou a espécie. É infantil negar a grande desigualdade de destreza manual e intelectual dos indivíduos e o fato de que não existem homens senão voltados para um certo tipo de atividade. Não se deve esquecer que nenhuma representação intelectualizada ou mesmo simplesmente sensorial se identifica com algum fenômeno de ordem física. Nosso cérebro interpreta sem cessar os sinais que chegam a ele do mundo exterior. Só registramos os elementos destacados do contínuo do universo, e o mundo *natural* onde vivemos se transforma. Todo o universo é artificial e nenhum estudo permitiu constatar a existência de uma sensação que correspondesse exata e objetivamente a uma realidade destacada do todo de um mundo exterior que nos supera em todas as suas dimensões. O homem só existe como um cérebro que destaca os elementos no fluxo, ao mesmo tempo contínuo e sem limites, dos fenômenos. Em lugar de trazer a experiência plástica para as leis da linguagem falada, deve-se tentar analisar com o máximo de precisão e sutileza as regras originais que comandam as associações ao mesmo tempo representativas e operatórias de que o cérebro é capaz a partir de uma decomposição visual e auditiva onde se combinam o espaço e o tempo. Certamente, as análises desse tipo têm qualquer coisa de arbitrário: decompõem um ato de compreensão que é por natureza único, e não se trata de crer que determinando segundo algumas modalidades se decomponha o contínuo das substâncias e se descubram os elementos micros-

cópicos da realidade suscetíveis de entrar em seguida em combinações livres. Mas não se pode conceber nenhuma ciência sem uma decomposição simultaneamente arbitrária e operatória. A decomposição da linguagem falada em fonemas, em palavras, em frases é também arbitrária e objetiva ao mesmo tempo. A decomposição dos conhecimentos matemáticos, em números, classes, grupos, integrais e diferenciais, no entanto, não nega a unidade e a simplicidade fundamental do ato básico que ordena uma percepção dividindo-a. No último grau da unidade e da simplicidade fundamental encontramos o vazio ou o nada. Não há atividades intelectuais, senão desintegradoras de uma ordem da percepção ou da intuição e reestruturadoras em vista de uma exploração mental e de uma eventual comunicação. Não há razão para deixar de tratar a experiência visual ou auditiva como qualquer outra. A conduta do espírito exige sempre o vaivém do todo a parte e da parte ao todo.

Analítica e generalizadora, a experiência plástica dispõe de categorias que não lhe são na verdade próprias, mas que ela utiliza à sua maneira. O tempo, o espaço, pertencem a todas as formas de pensamento operatório ou especulativo. A experiência artística faz igualmente uso, como todas as linguagens, de “modelos” que tanto podem ser concretos como abstratos — uma vez que pertencem à categoria dos esquemas de causalidade. Não se destacam decomposições objetivas válidas para sempre; descrevem-se sistemas com muitas dimensões que valem pela sua capacidade de fixar a atenção sobre uma certa ordem de fenômenos suscetíveis de repetição.¹⁷ Através da arte descobrimos tanto campos de consciência organizados ao nível de percepção como sistemas racionalizados. É esta participação da experiência operatória e da conceitualização que reserva para a arte um lugar entre as linguagens — menos teórico do

17 Sobre a noção mais ampla de objeto de civilização extensa a outras criações de seres de razão numa civilização dada, cf. o livro de Jean Marx, *La légende arthurienne et le Graal*, 1952. O autor teve seu crítico tão despido de boa fé e de compreensão quanto John White a meu respeito; Ed. Faral, que escreveu a esse respeito algumas páginas que qualquer erudito consciente dos deveres de um pensamento leal porá no passivo, muito pesado, de seu autor. Todas as teses que vão contra a concepção de uma imutabilidade da cultura despertam as paixões dos doutrinários e toda tentativa de explorar a dimensão social da história desperta a incompreensão e o furor dos atrasados.

que o pensamento matemático, menos operatório do que o pensamento técnico, mais sintético do que o pensamento verbal. Compreende-se então que a Sociologia e a Psicologia da Arte exijam tanto pesquisas concernentes às gêneses da obra quanto estudos que esclareçam sôbre a coesão do sistema de onde resulta a maior ou menor duração de uma luminosidade.

Um sinal plástico é sempre uma reconstituição e nunca uma restituição. É possível a dupla pesquisa que leva a fazer o inventário dos sujeitos figurativos entrando em combinação e a reconstituição do processo mental que suscitou a atividade combinatória do artista criador. É pois importante desenvolver uma série de estudos visando precisar um tipo de atividade tão desconhecida ainda e que mais do que qualquer outra nos aproxima dos segredos do imaginário. Ela está próxima da ação operatória; sugere gestos e posições; integra no espaço os elementos dispersos nos mais diversos tempos; utiliza a ambigüidade, a reciprocidade, a polaridade dos sinais e das representações. Em caso algum se situa no plano do inconsciente; começa onde acaba o virtual. Determina uma escolha entre o número infinito de possibilidades. A forma plástica não é reflexo das aparências, nasce no nível dos problemas; não se trata de ordenar elementos esparsos com maior ou menor engenhosidade, nem de exaurir em um repertório de existentes; a forma é um dinamismo. Não está na objeto, mas no impulso que lhe deu origem. O sinal, dizia Matisse, se determina no momento em que êle se descobre em função da obra em questão. Imaginamo-la no correr da execução. Assim a criação de uma forma é assimilável na descoberta de um teorema. A coerência da obra está no fim do processo de criação e não no começo, pelo menos cada vez que há a criação de um modelo e não simplesmente a reprodução de um tipo anterior.

Se tôda comparação bilateral entre os processos de integração de duas séries de atividade mental está condenada ao fracasso, não é proibido constatar que, ao nível dos mecanismos puramente lógicos que orientam os diferentes pensamentos, existem analogias marcantes. Num grupo social determinado são os mesmos princípios que determinam as associações de idéias, influenciam os ciclos sempre renovados das diferentes produções de objetos usuais ou de instituições. É surpreendente constatar, por exemplo, que há quarenta anos o desenvolvimento das especulações matemáticas e físicas correspon-

deu em grande medida às transformações da arte figurativa. Não porque na origem pintores e escultores quizeram, ingenuamente, inspirar-se em novos teoremas, os quais na maioria das vezes eles interpretaram o sentido, mas porque, num plano de pensamento inteiramente diferente, o movimento geral da evolução foi paralelo.¹⁸

Não se trata de fazer a apologia global do abstrato, mas não se pode negar que a evolução inteira das artes traga à luz essa pretensão dos artistas de participar numa renovação do universo sensível que agita a humanidade no momento atual. Qualquer que seja o valor, efêmero ou durável, dos resultados adquiridos, temos, em todo caso, a prova do desenvolvimento paralelo das formas do pensamento plástico, matemático e biológico contemporâneos. Vivemos numa época em que as formas do pensamento operatório foram acentuadas; em outras épocas — o Renascimento — o acento foi colocado sobre formas de pensamento simbólico que vieram superpor-se ao uso de uma habilidade manual para contribuir na descrição de um universo bruscamente alargado que, de repente, não aparecia mais como feito do mesmo tecido e como sendo simplesmente o reflexo de um pensamento divino hierarquizado. Outras civilizações acreditaram, antigamente, que o homem materializando as aparências ou os sistemas interpretados de uma concepção ordenadora da ordem do universo contribuía para sua duração e equilíbrio. O universo atual nos aparece menos como uma rede a explorar do que como um campo de forças a suscitar. É normal que diante de nós surjam gerações de artistas que explorem os meios de integrar, seja num campo figurativo convencional, seja nos instrumentos da vida moderna, certos sistemas relacionais que uma percepção particularmente aguda das sensações visuais ou auditivas os faz considerar como mais reais, mais marcantes, mais reveladores do que todos os outros.

18 Yves Le Grand, "Structures et explications biologiques", *Journal de psychologie*, 1952; Georges Bouligand, "Sur la pensée mathématique et sur quelques aspects de la recherche théorique à partir d'un repérage de pensée", *Journal de psychologie*, 1954 e 1957. Esses textos podem dar idéia da maneira como o problema das ligações entre o pensamento matemático e o pensamento plástico poderia ser abordado. Mas é uma questão como a da relação das linguagens plásticas e das linguagens verbais que não foram objeto senão de tímidas abordagens ainda que elas dominem o desenvolvimento futuro de uma verdadeira Sociologia da Arte.] ?

Depois de ter precisado em que sentido uma reflexão sobre a natureza própria da atividade artística nos informava tanto sobre o papel da arte na sociedade como sobre a pressão exercida pela sociedade sobre a arte, queríamos, para terminar, indicar brevemente algumas vias de acesso metodológicas. Como foi dito anteriormente, toda pesquisa que chega a pôr em valor tal ou qual aspecto particular do domínio das atividades mentais ou sociais possui um caráter arbitrário. Nenhuma decomposição é por definição equivalente ao todo. Por outro lado, nenhuma tomada de contato lógica com a substância é possível sem a substituição no fluxo indiferenciado dos fenômenos de uma ordem fragmentária correspondente a uma decomposição técnica, diferencial e provisória da realidade. Alguns supõem que existe uma possibilidade de apreensão imediata do todo sob a forma de intuição. Não é o lugar de discutir as possibilidades da fé, reveladora do todo, sem dúvida, mas indiferenciada; basta constatar que se toma lugar, aqui, ao nível da Sociologia que é uma ciência racional e que no domínio da razão não existe nenhuma tomada do real fora do respeito às leis do pensamento consciente. O desenvolvimento das civilizações, quer se queira ou não, se dá através das condutas voluntárias de grupos humanos ligados a tarefas institucionais. A experiência de cada um prova facilmente que não há maneira alguma de determinar uma ação fora de uma escolha. O papel próprio da arte é fornecer às sociedades um meio de fabricar objetos de civilização materializando uma ordem ao mesmo tempo representativa e operatória de uma decomposição, ousadamente elaborada, dos dados da vista ou do ouvido. Não pode haver Sociologia da Arte — nem Arte simplesmente — senão a partir da intencionalidade. ➤

1) *Sociologia dos grupos e tipologia das civilizações.* A primeira tarefa de uma Sociologia da Arte será pois analisar as relações da arte com os grupos criadores e utilizadores das obras de arte. Se bem que toda sociedade seja global, toda sociedade é formada por grupos diferenciados cuja coesão e permanência são desiguais. A arte é um lugar de reencontro de indivíduos pertencentes, por outro lado, a classes muito variadas; é também uma ligação entre indivíduos separados no

tempo e no espaço. Fornece assim um instrumento excepcionalmente preciso para reconstituir tipos de relações, ligações de fatos distintos daqueles que atingimos por outros meios. Estudaremos, pois, o papel dos artistas na sociedade como grupo e como servidores de outros grupos exercendo o comando. Aparecem as vezes como indivíduos ordenadores, outras vezes modificadores dos estados de equilíbrio sociais. Coesões e permanências desiguais de que se podem realizar e constituir uma tipologia geral das formas e das funções gerais da arte na sociedade. Perguntaremos em que medida a Sociologia da Arte confirma ou não os tipos de grupamento sugeridos por outras séries de pesquisas, a fim de chegar a uma visão mais aguda das rêdes e das tramas de relações que formam a sociedade global. A arte constitui um sistema material coerente, em função do qual uma pesquisa muito aprofundada pode ser conduzida, tanto sobre as formas de atividades intelectuais quanto técnicas, de tôdas as sociedades. O lugar quase exclusivo, que se atribui há gerações aos testemunhos escritos, ocultou de tal maneira a importância da arte que deformou nossa compreensão dos fenômenos sociais totais. Uma renovação espantosa da História e da Sociologia é possível a partir de uma exploração metódica das fontes não-escritas da história das civilizações. A Sociologia da Arte é um dos instrumentos de escolha de tal empreendimento.

2) *Sociologia das obras.* À Sociologia dos grupos criadores e utilizadores da arte, devemos juntar a Sociologia das obras ou, mais precisamente, dos objetos artísticos de civilização. Essa noção já foi suficientemente analisada anteriormente. Convém dizer aqui que a pesquisa deve prosseguir em dois planos. Plano exterior, formal em suma. Pouca coisa foi feita até agora nesse domínio. Não devemos enumerar simplesmente, por exemplo, os tipos de construções romanas ou góticas dando-nos por satisfeitos quando estabelecemos um critério superficial de classificação em função do número de naves ou de absidíolas. Convém, por outro lado, estudar os monumentos, aproximando-os não a uma escala de um critério único, mas tomando-os na sua complexidade, levando em conta o emaranhado de seus caracteres. A Arquitetura, por exemplo, deve ser estudada não somente no plano, mas no volume, e convém estabelecer tipos combinatórios mais verdadeiros do que os que

se tem costume de propor em consequência do isolamento arbitrário de um elemento apanhado ao acaso. Além disso, o método global deve ser aplicado antes de tudo às próprias obras. Elas não são feitas em partes. Convém procurar em cada caso, por um estudo de conjunto, qual dos inumeráveis caracteres integrados é o dominante. Passaremos assim do plano da análise formal, exterior, ao plano da análise interna, e só ela fará aparecer os caracteres intrínsecos da obra, aqueles que comandaram a disposição. À procura dos verdadeiros grupos definidos pela arte, sucederá, do mesmo modo, a procura dos verdadeiros elementos de coordenação que dão caráter orgânico às obras. Esses caracteres são necessariamente organizados e hierarquizados. Um objeto figurativo não é constituído por uma soma de traços vindos de todos os pontos do horizonte, só existe na medida em que possui um elemento de coerência interna que determina a coordenação de suas diferentes partes. Empreguei anteriormente o termo constelação; podemos falar também em configuração. Conforme a natureza de cada categoria de obras de arte: Arquitetura, Pintura, Escultura, Música, etc., os modos de ligação diferem, assim como os tipos exteriores e o uso social do objeto. Algumas vezes, a obra está situada principalmente no espaço, outras, ela se desenvolve no tempo, em função do *medium* escolhido e do nosso sentido que está mais interessado. O único critério que permite estabelecer uma regra geral de método é a observação simultânea dos diferentes caracteres e de seu modo de ligação. Daí tais pesquisas estarem intimamente ligadas à Sociologia. Quanto ao mais, duas grandes categorias de pesquisas se abrem em função de uma Sociologia das obras assim compreendida. A primeira resulta da preocupação em explicar o papel desempenhado pelo objeto estético, uma vez que ele se constitui "Sociologia da Arquitetura, da Pintura, etc."; a segunda corresponde ao desejo de explorar os critérios de coerência interna dos objetos e seu relacionamento com outros valores teóricos em voga na sociedade, "Sociologia dos temas figurativos, dos assuntos, dos gêneros, etc."

3) *Sociologia dos objetos figurativos e dos meios de expressão*. Uma terceira categoria de pesquisas pode resultar da tomada em consideração não mais das obras em sua complexidade, mas de seus elementos constitutivos, isto é, dos instru-

mentos figurativos e de seus meios de expressão. Trata-se de levantar, juntamente, o inventário dos elementos utilizados para a materialização dos esquemas de pensamento próprios da arte. Na base se encontra o estudo necessário dos instrumentos e das matérias, ou melhor, o suporte físico da arte. Mas vem em seguida um estudo das formas fundamentais utilizadas por uma civilização, "paredes, abóbadas, etc". Abordamos, em seguida, a Sociologia dos elementos formais e sobretudo figurativos que entram na combinação: a arte é um verdadeiro sistema pictográfico cujos sinais elementares não foram ainda enumerados. Por fim vem a Sociologia dos quadros mentais, "espaço, tempo, geometrias, etc." Esta última série de estudos está entre as mais reveladoras, mas também entre as menos avançadas. É ela que nos abre a compreensão a mais orgânica dos tipos específicos de causalidade que constituem a arte como disciplina autônoma do espírito. É através delas que atingimos diretamente os princípios de coerência, que são necessariamente especializados, mas que conferem aos elementos combinados um valor de estrutura. No fim dessas análises encontraremos naturalmente uma série de estudos sobre os caracteres comparativos do pensamento plástico e das outras principais formas do pensamento simbólico.

4) *Sociologia dos modos de apresentação*. Entre as séries de estudos que se ligam à terceira dessas categorias, mas que no entanto se distingue delas por certos métodos, está o que podemos chamar de Sociologia dos modos de apresentação. Enquanto na categoria precedente partimos de elementos isoláveis, materiais ou de noções por análises, consideramos aqui não mais o sistema das relações internas que definem uma estrutura, mas as relações dessa estrutura ou de certos elementos dessa estrutura com o mundo circundante. A obra não é mais considerada como um todo visto de dentro, mas como uma das formas de atividade mental, onde se exerce, num meio determinado, a dialética do real e do imaginário. Nessa série de estudos estão aqueles que tomam por objeto: os ritos, as liturgias, as festas; o teatro e a dança; a vestimenta; os modos de apresentação particulares a certas civilizações: museus, estampas... Depois, as relações da arte com os gêneros de vida e o folclore. Na nossa época, os novos tipos de atividade que visam tornar-se arte: filmes, etc. Por outro lado, uma categoria de pesquisas

muito importante é constituída pelas ligações da arte com a vida quotidiana: problemas do valor estético dos objetos usuais e sobretudo da arte com a técnica.

5) *Sociologia artística comparada: sinais e símbolos.* Um quinto grupo de pesquisas é constituído pelo confronto dos princípios fundamentais e dos modos de aplicação próprios da arte com os outros sistemas expressivos de uma época dada. Essa série de pesquisas pressupõe naturalmente que tenha havido um avanço suficiente, ao menos em certos domínios, das análises concretas das indicações precedentes. Supõe também um desenvolvimento suficiente de uma tipologia histórica dos estilos relacionada com as áreas de civilização. Por meio dela atingiremos o verdadeiro problema que justifica uma tão grande tentativa para integrar as atividades estéticas na experiência fundamental da Sociologia e da História: o problema dos símbolos e dos sinais. O que podemos fazer é afirmar uma vez mais que toda tentativa de alinhar o método da Sociologia da Arte com o da Lingüística ou da Matemática, ou de qualquer outra disciplina principal do pensamento lógico, está condenada ao mais absoluto fracasso. Não é num momento em que uma civilização técnica que transforma as relações seculares da ação humana e do pensamento, geradora de representações, de quadros ou de esquemas de ação, se desenvolve, que devemos abordar uma tarefa tão nova num espírito de método retrógrado. A única verdadeira *chance* de uma Sociologia da Arte no sentido pleno do termo consiste para ela numa ligação com as tentativas das ciências mais novas. Não é aliás o caminho que lhe abre a própria arte? Não criaremos uma Sociologia da Arte se não levarmos em conta a experiência artística do presente. Só elas nos é verdadeiramente acessível e, apesar do caráter inacabado muitas vezes medíocre de suas realizações, só ela nos pode ajudar a compreender a natureza da ligação dialética que se pode estabelecer entre nossas concepções visuais e a compreensão do mundo de fenômenos que nos cerca. Uma compreensão verdadeira das regras do pensamento plástico não pode surgir senão de um conhecimento suficiente de exemplos objetivos suficientemente numerosos, ilustrando a gênese da obra na consciência do artista assim como no meio material onde ele opera. Mas ela reclama também uma série de análises das condições em que ela se exerce entre nós.

6) *Sociologia da arte na sociedade industrializada.* É a razão pela qual um lugar importante inspirador de um sexto grupo de trabalhos deve ser reservado à Sociologia da Arte na sociedade industrializada.

Em tudo o que precede encontramos sempre uma distinção bem nítida entre duas categorias de problemas. A arte é uma atividade intelectual que se exerce e se manifesta na matéria. Devemos conseqüentemente não perder de vista que tôdas as obras que se tornam objeto de nossas análises e que são superficialmente dispostas sob a indicação de arte não possuem nem a mesma qualidade nem sobretudo o mesmo caráter de existência. Umas constituem séries, reproduzindo e combinando sinais formalizados; outras, ao contrário, mesmo quando utilizam, como é sempre o caso, uma maioria de sinais comuns, modificam a significação. Portanto, a Sociologia da Arte não deve ser considerada como uma ciência estática que toma conjuntos formados de elementos já especializados. Não devemos perder de vista nunca que a introdução de uma nova dimensão, de uma novidade desconhecida, num problema, muda o valor e a relação de tôdas as outras dimensões, mesmo se elas permanecem aparentemente as mesmas. A noção da novidade é muitas vêzes procurada na descoberta do elemento inovador. De fato, êsse elemento é na maioria das vêzes causal e não formal. Não o reconhecemos fazendo a enumeração das partes da obra. No entanto, é êle que transporta a criação. Êle não aparece porque introduz um elemento de riqueza qualquer, e sim um princípio de complexidade suplementar. Sua presença modifica tôdas as relações internas e externas — ao nível da gênese como ao nível da compreensão — previamente existente é êle que confere a obra que o possui seu valor de eficacidade, de modelo. É assim que podemos justificar a distinção necessária, entre os métodos, em vista da análise ao nível dos caracteres e da análise ao nível das estruturas ou das causalidades. Daí sòmente as pesquisas que se esforçam por levantar uma distribuição dos caracteres formais serem suscetíveis de utilizar o método estatístico. Êste não pode senão registrar as justaposições. Para dominarmos as estruturas que por definição pertencem à classe dos pequenos números é preciso que procedamos por outros caminhos. As estruturas são reconhecíveis, analisáveis, mas não determináveis. Estão naturalmente incluídas, de um modo absoluto, na categoria dos possíveis. Mas a introdução de uma qualidade ou de uma nova dimensão num siste-

ma implica uma escolha que por definição é eliminação e, por conseguinte, não determinável em termos de quantidade. A estatística é pois inaplicável a maior parte de nossas análises. Ela pode ajudar a conhecer os fatos de divisão interna de certos caracteres adquiridos bem como os fatos históricos de difusão; mas não é acumulando as tentativas que se descobre uma forma. Igualmente a distinção deve ser feita entre os atos e as obras. São as obras que observamos, mas são os atos, no fim dos quais foram realizadas, que definem as regras, tão pouco conhecidas do pensamento plástico. A aproximação só é possível através de uma Sociologia e elas trarão muito proveito ao progresso e ao aperfeiçoamento dos métodos gerais dessa ciência. }

PROBLEMAS DA SOCIOLOGIA DA ARTE* 1

ROGER BASTIDE

Tradução de ROSA MARIA RIBEIRO DA SILVA

Poder-nos-ia parecer inútil, depois dos bons trabalhos de Charles Lalo,² voltar à questão de saber quais são os problemas fundamentais da Sociologia estética. Já não tinham sido traçados por eles os esquemas, sugeridas leis, abordados os diversos capítulos dessa ciência?

No entanto, parece-nos que se, por um lado, Charles Lalo esperou muito da Sociologia da Arte, por outro lado, exigiu muito pouco dela. Pediu muito, pois pretendeu, como Durkheim fez para a moral, tirar da Sociologia normas para o artista: “Do momento em que, por cuidado com a ciência positiva, queremos escapar do arbitrário do *a priori* pretendido racionalista e da intuição sentimental ou mística, é preciso recorrer à determinação de um tipo normal”. É este tipo nor-

* “Les problèmes de la sociologie de l’art”, por Roger Bastide, em *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. IV, 3ème année, 1948, pp. 160-171.

1 Tentamos, neste artigo, resumir algumas das idéias por nós defendidas em nosso livro publicado no Brasil logo depois da guerra, sob o título *Arte e Sociedade* (Liv. Martins Edit., S. Paulo, 1945. Ed. espanhola, Fondo de Cultura Económica, México, 1947).

2 Ch. Lalo, “Programme d’une esthétique sociologique”, *Rev. Philos.*, 1914. — *L’Art et la Vie sociale*, Paris, 1921.

mal, que naturalmente é relativo para cada época, que êle tentou recuperar e que confundiu com o Ideal. Não insistiremos nas dificuldades levantadas por essa identificação do normal e do ideal, pois nos fariam ultrapassar o domínio da estética; trata-se de um problema muito geral que se estende à lógica e à moral. Achamos que a estética sociológica, para ser uma ciência, deve limitar-se a enunciar julgamentos da realidade, a estudar as correlações entre as formas artísticas e as formas sociais, sem abordar o problema normativo que é preciso deixar com a Filosofia.

Mas se, de um lado, Lalo esperou muito da Sociologia estética, de outro, não lhe pediu o suficiente, pois acentuou seus limites tanto quanto mostrou sua extensão: "A arte pode ser, para o público como para o indivíduo, o exercício de um dom cujo único objetivo seja êle próprio, ou então uma evasão dos hábitos do meio, ou sua idealização ou sua purificação, muito longe de ser seu *redoublement*!" A distinção entre condições estéticas e condições inestéticas tende, nas obras de Lalo, a mostrar, a provar a autonomia da arte em relação à sociedade pelo menos sua autonomia relativa. Mas isso não seria parar muito depressa na análise? É verdade que a arte se pode apresentar como reação à sociedade, mas não seria então necessário distinguir na sociedade os grupos heterogêneos que a constituem? O refratário exprime menos sua própria revolta do que a de um grupo restrito esmagado por outros mais extensos; êle é o reflexo de uma sociedade mal adaptada, em luta contra si mesma. Também é certo que a arte é muitas vezes uma fuga, mas uma fuga é uma resposta às coações coletivas e, portanto, também neste caso, a Sociologia tem alguma coisa a dizer; estudará as condições em que a coerção social determina ou não a evasão, evasão esta que não é em si mesma livre, a sociedade a modela, lhe impõe seu ritmo ou suas regras. A arte pela arte só aparece em certas épocas, exige o aparecimento de grupos de lazer, a distinção de classes e a circulação das elites; é o desejo de separação de um grupo e o de ascensão na escala social de outro; na América do Sul, por exemplo, a arte serve às populações mestiças para mostrar por intermédio de seus escritores suas capacidades intelectuais contra as elites brancas.

Parece-nos, por conseguinte, que, levando um pouco mais longe a análise da arte, encontramos sempre a sociedade. Não é somente a arte enquanto cópia ou expressão da sociedade

que depende da Sociologia, mas, da mesma forma, a revolta do artista ou a fuga para o imaginário.

Acontece que Lalo estudou sobretudo a matéria ou o conteúdo da obra de arte. Ele se perguntou o que arte deve, por exemplo, à família, às representações religiosas, ao regime político, fica então evidente que muitas vezes a arte está atrasada ou adiantada em relação ao que encontramos nesses diversos grupos, quanto a pensamento ou sentimento coletivos. Consideramos a Sociologia estética de outro ponto de vista, menos material, mais formal ou funcional. Não vemos, antes de tudo, nos grupos sociais em correlação com a arte, consciências coletivas, nas forças de separação, de conservação, de criação ou de propagação, como o faz, por exemplo, W. Deonna.³ Ora, essa mudança de ponto de vista acarreta forçosamente uma revisão na colocação dos problemas fundamentais da Sociologia estética e, antes de mais nada, talvez, uma modificação de esquemas.

Sabemos que, para Lalo, a Sociologia estética se divide em três capítulos; o primeiro estuda as influências da sociedade sobre a arte; mas esse capítulo, enquanto ressalta a profundidade dessa influência, não deixa de reconhecer que, como vimos, se a arte é quase sempre expressão da sociedade, pode ser também uma técnica para esquecê-la, uma reação contra ela, enfim, quase sempre uma atividade à imagem da sociedade. Mas se a consciência estética goza de uma relativa independência para com a sociedade, mesmo assim ela é, em si mesma, uma consciência coletiva e, portanto, de natureza social. Daí o segundo capítulo, que é o estudo da arte em si mesma, enquanto realidade social independente com suas limitações próprias, com as regras dos gêneros, suas sanções especiais, como o fracasso ou o sucesso, e sua evolução que ocorre segundo a lei dos três estados (pré-classicismo, classicismo, pós-classicismo). Um último capítulo, que é o inverso do primeiro, estudará a influência da arte sobre a sociedade.

Vemos que essa divisão se baseia na idéia de que a sociedade age pouco sobre a arte, que a arte é, antes de tudo, como desejava Schiller, uma atividade recreativa, portanto à margem do social, e que, conseqüentemente a Sociologia estética deve ter outro objeto, o exame das regras sociais dessa atividade ar-

3 W. Deonna, "L'Art et les groupes sociaux", *Rev. Int. de Soc.*, 1927. — "L'Art et la femme", *Rev. Int. de Soc.*, 1928.

tística: "Uma Sociologia que respeita os caracteres específicos de cada espécie de valores não vê nada de escandaloso nas divergências que não impedem que cada função seja coletiva, cada qual em seu gênero". Existe aí uma tendência, característica de muitos dos discípulos de Durkheim, de restringir a grande lei das *Règles*: é preciso explicar, em muitos casos, o social pelo social; o econômico pelo econômico; o religioso pelo religioso; o estético pelo estético. Assim, quebramos os fenômenos sociais, que são, segundo a justa expressão de Mauss, "fenômenos totais", em uma infinidade de autonomias.

Sem dúvida, podemos manter o esquema de Lalo, e nós mesmos o seguiremos em parte em um livro sobre a *Arte e a Sociedade* (1945). Mas, se não aceitamos a razão que levou Lalo a elaborar esse esquema, a saber, a definição de arte como uma atividade à margem da sociedade, não haveria outro esquema melhor?

P. Abraham distinguiu, no volume da *Encyclopédie française* por êle dirigido, a estética do criador e a do receptor.⁴ Sem dúvida, é preciso não esquecer que a arte é um perpétuo diálogo entre um e outro, e que as relações que os unem têm duplo sentido, o criador modelando seu público e o público por sua vez reagindo sobre o criador, impondo-lhe seus gostos e seus desejos. Podemos, no entanto, distinguir dois capítulos, um que seria uma Sociologia do criador e o outro que seria a do apreciador da arte. O primeiro estudaria o conjunto de coerções coletivas que pesam sobre o criador, que vem de sua educação, do meio que o formou, das tradições estéticas que o cercam, das leis dos gêneros aos quais êle se dedica. O segundo estudaria, antes de mais nada, as modificações no gosto, as evoluções dos sentimentos estéticos. Não se poderia esquecer, também, de dar um lugar aos mitos que a sociedade cria em relação ao artista ou ao apreciador, que são complexos de representações coletivas variáveis, segundo as regiões e as épocas, e que o artista ou o apreciador tentam copiar em sua própria vida. Dêsse ponto de vista, para voltar a um problema a que já nos referimos, perceberíamos que o refratário, o rebelde à sociedade, é um tipo mítico, criado pelo romantismo, portanto uma formação social que, conseqüentemente, ao in-

4 Volume XVI da *Encyclopédie française* (dirigida por L. Febvre e A. de Monzie): "Arts et Littérature, matériaux et techniques", Paris, 1935.

vés de provar que a arte escapa à sociedade, provará, muito pelo contrário, sua força coercitiva. Se, em geral, o mito do artista é fascinante, o do apreciador de arte, do *cousin Pons* ou outro colecionador, é geralmente pejorativo. A sociedade dificilmente aceita que os objetos belos fiquem longe de sua contemplação e de seu gozo; ela se vinga ridicularizando o esteta. Huysmans, sem dúvida, tentou com *A rebours* criar um mito do apreciador que seduzisse mais, porém só pôde atingir o grupo dos esnobes, cuja Sociologia também está por fazer.

P. Abraham parou aí, mas entre o criador e o receptor se interpõe, muitas vezes, um intermediário. Isso é particularmente nítido em música, onde entre o compositor e o ouvinte se coloca o intérprete, virtuoso ou não. A obra de arte chega então ao público através de uma série de refrações e são essas refrações, mais que a própria obra, que modelam o gosto. Isso é igualmente verdadeiro para o teatro, mas não poderíamos incluir também neste grupo de intermediários o editor que escolhe entre os manuscritos, o crítico literário ou o crítico de arte que explica e julga, as academias que distribuem prêmios, etc. Ora, o concerto, a representação teatral, as academias, são grupos sociais, instituições, e assim abordaremos outro capítulo da Sociologia estética que trata das instituições com finalidade estética. Aqui se colocaria o problema de saber se é possível incluir, ou não, nesse capítulo as instituições de defesa dos interesses materiais dos artistas, associações de escritores e sindicatos intelectuais, ou se elas dependem da Sociologia econômica. De qualquer modo, do ponto de vista estético, as academias são de grande interesse, seja como grupos de renovação, de luta contra as tradições medievais, o que foram outrora, seja de conservação dos valores, o que, em geral, são atualmente.

Definimos a Sociologia estética como o estudo das correlações entre as formas sociais e as formas estéticas. Cada grupo social dá uma coloração especial à arte que nasce ou se desenvolve em seu interior; existem assim artes domésticas como a música de câmara, uma arte religiosa que exprime pelos sons ou pelas cores os dogmas, mitos ou sentimentos místicos, uma arte política a serviço dos interesses do Estado. Mas isso não é o principal e Ch. Lalo, que em geral só abordou esta ordem de fatos, o sentiu tão bem que definiu êsses condicionamentos sociológicos como fatores anestésicos.

Existe porém outra maneira mais funcional de abordar o problema. Existem grupos conservadores que mantêm e perpetuam formas arcaicas de beleza ou técnicas antigas: são o grupo feminino e o grupo infantil; as instituições religiosas, essencialmente tradicionais; enfim, as classes rurais. Existem, ao contrário, grupos que favorecem a inovação; são os grupos masculinos ou os grupos de adolescentes, os primeiros porque estão em maior contato com uma multiplicidade de instituições heterogêneas, ou outros porque formam uma geração nova em rebelião contra as gerações anteriores. As seitas iconoclastas podem também, em suas lutas contra as Igrejas constituídas, se não propiciar modificações raciais na arte, ao menos desviar as correntes estéticas para caminhos menos percorridos, por exemplo, fazer passar o interesse dos fiéis da pintura para a música, dos murais, que servem acima de tudo ao ensino, aos cânticos que são a expressão de uma efetividade transbordante. As classes dirigentes, ao contrário do que se poderia crer, são atualmente grupos inovadores, pois têm de se defender da imitação das classes inferiores mudando seus padrões culturais e penetrando numa arte cada vez mais refinada, mais obscura, mais difícil de ser copiada.

Existem grupos de propagação artística. São as grandes religiões universalistas, que, através de suas obras missionárias, tornam comuns em novos meios tipos de arquitetura, músicas ou uma iconografia originárias de outras terras. Os grupos guerreiros, em suas longínquas expedições, podem também levar consigo e impor aos povos subjugados, de início pela força depois pelo prestígio, suas concepções. Por fim, o grupo de comerciantes traz em sua bagagem não só mercadorias para vender ou trocar, mas objetos de arte que criam nos novos meios necessidades antes inexistentes ou modificações de gosto. Além disso, traçam rumos mais seguros, vias de influência pelas quais se fazem trocas contínuas e que os pintores ou escultores ávidos de progresso, desejosos de enriquecer suas experiências, podem seguir daí em diante. Assim toda Sociologia estética se acha obrigada a consagrar um de seus capítulos ao problema dos contatos estéticos. Quando dois grupos se encontram, vemos em jogo as leis gerais dos contatos, que são sólidas tanto no domínio da arte quanto no dos traços materiais ou no da religião: o conflito, o ajustamento, o sincretismo, finalmente a assimilação total.

Mas os contatos culturais não se fazem sòmente de uma área geográfica para outra em nossas sociedades diferenciadas, êles se fazem também de um grupo a outro, por exemplo, do grupo masculino ao feminino, das classes dirigentes às classes dominadas, ou das zonas urbanas às zonas rurais e *vice versa*. Em todos êstes casos, mudando de domínio a arte se transforma, por sua própria passagem muda de significado ou de matéria, reveste-se de um nôvo sentido. Os grandes retratos a óleo dos aristocratas do Antigo Regime transformaram-se em álbum de fotografias de família na média burguesia. O quadro dá lugar ao cromo. Recìprocamente, os artistas vão buscar sua inspiração no folclore rural, porém transformam êste folclore em algo de erudito e sábio.

Parece-nos que segundo êsse caminho, traçado num primeiro esbôço por W. Deonna,⁵ evitamos a dificuldade com a qual se defrontou Lalo e que o fêz falar da autonomia da arte em relação à sociedade. De fato, todo grupamento, seja êle qual fôr, tem uma função estética, de conservação ou de propagação, de inovação ou de degradação. A arte não plaina no espaço, vive num certo meio social e está sempre subordinada a um conjunto de forças que tendem a mantê-la ou modificá-la, a propiciar sua difusão ou restringi-la a estreitos limites.

Ao lado dêsse estudo da ação da sociedade sôbre a arte, há, naturalmente, o lado inverso, o estudo da ação da arte sôbre a sociedade. Mas, ainda aqui, é preciso, sem dúvida, encarar o problema de modo um pouco diferente do que se costuma fazer.

P. Abraham, por exemplo, estudou a ação do romantismo sôbre os movimentos revolucionários, mostrou como o romantismo, exaltando as paixões, preparou terreno para as grandes insurreições que o seguiram; as forças efetivas tinham necessidade de encontrar uma via de escape. G. Richard, por sua vez, mostrou o papel da arte na participação das relações humanas e na suavização dos costumes; a passagem das relações de hostilidade às relações de cooperação caminha a par das transformações nos prazeres coletivos, através da evolução da luta ao jôgo e do jôgo à arte. Não negamos que a arte possa ter essa influência, mas, se abordarmos o problema por êste lado, veremos, muitas vêzes, também que essa influência é limi-

5 W. Deonna, *op. cit.*

tada, e seríamos levados, invertendo os termos de Lalo, a falar de uma autonomia da sociedade em relação à arte.

Parece-nos ser antes de tudo do lado do "estilo de vida" que devemos buscar a solução. Infelizmente, a noção de estilo de vida foi prejudicada, na Filosofia alemã, por uma concepção orgânica, quase biológica de cultura. Isso acontece também entre os marxistas, que a utilizam como intermediário entre a infra-estrutura econômica e a superestrutura ideológica, baseados na noção de que é a economia que cria o estilo de vida e este, por sua vez, a arte. O que nos interessa é o ponto de vista oposto: a arte, criando nos espíritos uma certa imagem do mundo, se concretiza na sociedade por um estilo de vida por sua vez encarnado nas formas sociais.

Ninguém mas do que Focillon chamou a atenção dos pesquisadores sobre o que ele chamava a "morfologia da história" e que corresponde, mais ou menos, à idéia de estilo de vida tal como acabamos de enunciar: a criação nos espíritos e nos comportamentos coletivos, sob a ação de suas elites artísticas, de um certo ritmo, de uma "configuração da existência".⁶ A sociedade é, antes de mais nada, um sistema de inter-relações entre os homens, sistema que pode ser orgânico e racional, quase sempre estético. Haveria portanto motivo para estudar, nesse capítulo de nossa Sociologia, o que se poderia chamar de estetização das relações sociais. Podemos dar como exemplo, para ficarmos no caso de nossa civilização ocidental, o regime feudal que vai do grande senhor ao camponês em círculos concêntricos de vassalagem e proteções; esse cosmo social baseado na honra, o mais estético de todos os sentimentos morais, com seu instrumento de ligação, a cavalaria, que é uma estilização do amor, amor humano e amor divino. Ou ainda o estilo barroco, que parte do monarca absoluto em seu palácio majestoso, com suas regras de etiqueta complicadas que ressaltam a hierarquia dos grupos sociais, tornando a ascensão de um grupo a outro um acesso à etiqueta. Fazemos assim entrar na Sociologia estética não só o estudo da moda, mas o estudo do cerimonial, da etiqueta, da cortesia, em uma palavra, de tudo o que há de artístico nas relações entre os homens.

A sociedade é um sistema de relações, mas é ainda mais alguma coisa; Durkheim mostrou a importância da consciên-

6 Focillon, em *Centre d'études de Politique étrangère. Les Sciences sociales en France*, Paris, s. d., p. 163.

cia coletiva e percebeu bem nas *Formas Elementares da Vida Religiosa* que essa consciência coletiva se exaltava pela reunião dos homens, alcançava na multidão mística sua forma mais intensa. Ora, esses estados de comunhão social não se descarregam de maneira anárquica e desordenada, eles se liberam segundo um ritmo, através da recreação e assim dão origem à festa. A festa será então um dos objetos essenciais da Sociologia estética; ela é efetivamente a estetização das manifestações da consciência coletiva. Mas esses estados de exaltação, acrescenta Durkheim, não duram; o homem volta à sua atividade cotidiana, à vida de família e ao trabalho; para poder subsistir a consciência coletiva vai-se encarnar nos símbolos que serão, para os membros da sociedade, os sinais visíveis daquilo que os une, desde a imagem totêmica até a bandeira da pátria. Logo, esses símbolos também interessam à Sociologia estética, do mesmo modo que a festa.

Acho que agora percebemos melhor a mudança que a substituição do ponto de vista naturalista pelo ponto de vista formalista, e do determinismo causal pelo ponto de vista funcional, faz ocorrer em nossa ciência. O problema das correlações entre as formas artísticas e as formas sociais se liga, de um lado, ao estudo da função conservadora, inovadora dos grupos sociais sobre a arte, e, de outro, ao estudo da estetização das relações sociais e da consciência coletiva.

[Para terminar, resta precisar o lugar desta Sociologia estética na Sociologia como um todo. Ela se encontra no cruzamento de duas partes, a Sociologia da linguagem e a Sociologia dos valores. >>

A arte, efetivamente, é uma linguagem, é um meio de comunicação entre os homens e foi deste ponto de vista mesmo que a consideraram os primeiros pensadores que sonhavam com uma Sociologia estética, como Guyau.⁷ É uma língua que tem sua morfologia e sua sintaxe (a sintaxe estabelecendo as correlações, por exemplo, entre a Arquitetura, a Pintura, a Música em um conjunto harmonioso e que obedece a certas regras). É uma linguagem que evolui e que tem seus dialetos, dialetos que variam entre os grupos e que certamente podemos aprender a decifrar, mesmo que não sejam aqueles do grupo a que pertencemos e apesar de não compreendê-los todos. Di-

7 M. Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, 1890.

ga-se de passagem, essa é, sem dúvida, outra razão para integrar o estudo dos símbolos em nossa Sociologia estética, pois o símbolo é um sinal e, como tal, faz parte da gramática social.

A arte é, assim, diz Guyau, um instrumento de comunhão, um meio para unir os homens; mas não é somente uma causa, é também um efeito da comunhão e está obrigada a criar um linguagem própria para permitir a comunicação. Sabemos, porém, que a linguagem, afetiva e mística em sua origem, tende cada vez mais a um simbolismo abstrato e conceptual; as palavras perdem sua carga emocional e o estudo desses sinais abstratos constitui justamente a Sociologia lingüística. A linguagem estética, ao contrário, conserva traços da comunhão primitiva; é o que faz com que os críticos atuais possam falar da poesia como “oração” ou como “magia”, e que a arte em geral de nossa época tente redescobrir os símbolos do “inconsciente coletivo”. Aconteça o que acontecer com esta questão da diferença entre a linguagem estética e a linguagem conceptual, mesmo assim as leis de uma podem-se aplicar a outra. Vimos, por exemplo, que, quando uma forma estética emigra de um grupo para outro, ela muda de sentido; é exatamente o que se passa, como Meillet mostrou muito bem, quando uma palavra passa de um grupo para outro, por exemplo, do grupo de caçadores para o grupo de agricultores, adquirindo um significado diferente.

Mas a arte não é somente uma linguagem. Através da estética, separamo-nos do mundo concreto para entrar no domínio dos ideais. Kant já distinguia a dignidade da pessoa humana, valor moral, o preço da afeição, valor estético, e o preço de mercado, valor econômico. Assim foi constituída toda uma ciência, à qual se deu, algumas vezes, o nome de Axiologia, e que estudou esse mundo ideal. Urban formulou as três leis fundamentais dessa Axiologia, que são a lei do limiar (o que importa não é o objeto exterior, o excitante que provoca o desejo, mas as disposições da consciência do indivíduo que pensa), a lei do valor decrescente (a satisfação do homem diminui em grandeza e intensidade à medida que ela se repete, o que acontece não só em Economia Política — isto é, a utilidade marginal — mas também em Estética, o que explica a variedade e a relatividade de nossos julgamentos de gosto), enfim, a lei dos valores complementares (há no todo mais do que a so-

ma dos elementos tomados separadamente).⁸ A teoria de Urban está ainda ligada à Psicologia, mas os sociólogos demonstraram que os valores não são produto de nossos desejos pessoais, que as forças coletivas é que coagem os indivíduos. As leis da Axiologia devem, portanto, ser transcritas hoje em termos sociológicos.

Ora, justamente, nossa Sociologia estética, tal como foi definida, nos permite inserir a arte numa Axiologia sociológica. O estudo dos contatos entre grupos mostra-se, com efeito, que o que importa para que uma forma artística perdure não é o fato de já existir em um grupo vizinho, mas as disposições psíquicas da sociedade; os homens viveram muito tempo próximos às ruínas greco-romanas sem perceber sua beleza, foi preciso esperar o Renascimento para que elas ultrapassassem o limiar social. Vimos também que a sociedade dependia da forma das sociedades; enquanto as sociedades são homogêneas e o regime é comunitário, as formas de arte subsistem tradicionalmente e a sociedade parece não se verificar; quando, ao contrário, a sociedade é estratificada, então surge nas classes altas a sociedade, a necessidade de renovar os valores para defender o privilégio de classe. A estratificação por si só, no entanto, não basta, pois se as classes são fechadas, formando castas, os grupos superpostos podem coexistir cada qual mantendo sua estética. Para que a sociedade exista, fator de mudança, é preciso que se acrescente à estratificação a mobilidade social. Finalmente, a lei da complementaridade nos faz passar ao problema do conflito e da hierarquia de valores e, com isso, ultrapassar o domínio propriamente dito da Estética: seria o exame da teoria marxista que tira a arte do âmbito da economia e da teoria de Giddings que separou a economia das necessidades da cultura e dos valores ideais. Resta buscar a solução na fórmula de Mauss, do "fenômeno social total", e foi o que fizemos em parte quando consideramos a sociedade como um sistema de inter-relações reguladas esteticamente e não materialmente.

Parece-nos que as conclusões a que chegamos tem uma aplicação geral da mais alta importância. Lembramo-nos de que Durkheim, tomando partido contrário ao de Comte, que desprezava os especialistas, sustentava que se devia começar pelas

8 W. Marshall Urban, *Valuation, its Nature and Laws*, Londres, 1909, pp. 142-185.

Sociologias particulares, a Sociologia geral seria uma obra posterior; só quando se tivesse descoberto as regularidades particulares de cada grupo social, religioso, econômico, político, doméstico, é que se poderia instituir a comparação para ver se tais estruturas particulares poderiam ou não se relacionar a regularidades mais gerais. Em suma, a marcha da Sociologia, como de qualquer outra ciência, seria indutiva.

Procurando o lugar da Sociologia estética na Sociologia como um todo, fomos levados a definir a arte, ao mesmo tempo, como linguagem e como valor e vimos que as leis estéticas eram da mesma natureza que as leis da linguagem ou que as leis da Axiologia. Sem dúvida, ainda não podemos pretender descobrir as leis universais válidas em todos os campos e para todas as formas sociais; no entanto, parece-nos que nossa maneira de compreender a Sociologia estética nos permitiria, sem muitos riscos, tentar uma primeira generalização prudente e limitada. Se nossa maneira de compreender a Sociologia estética é exata, um de seus maiores méritos será o de tornar possível este começo de indução.

SOCIOLOGIA DA ARTE*

LUCIO MENDIETA Y NUNEZ

Tradução de SÉRGIO M. SANTEIRO E COLMAR VERÇOSA

INTRODUÇÃO

Neste ensaio, desenvolvido em pequenos capítulos, consideraremos a arte sob o ponto de vista sociológico. Segundo esta abordagem, podemos defini-la como fenômeno social de intuição criadora que se concretiza na obra do artista, com o objetivo de suscitar no homem e na sociedade emoções estéticas, sentimentos de admiração e sublimações coletivas.

A melhor introdução para o tema que tratamos é, justamente, o desenvolvimento, embora sintético, das idéias contidas em nossa definição.

Dizemos que a arte é um fenômeno social, porque somente pode ser concebida em função da vida das sociedades humanas.

J. Huizinga, em sua obra *Homo Ludens*, vê no jogo a raiz da arte e considera-o como “sendo mais velho que a cultura”;

* *Revista Mexicana de Sociologia*, do Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma, Ano IX, vol. IX, número 3, set.-dec. México, D. F., 1947.

porém, o jôgo êle mesmo não se concebe senão entre no mínimo dois sêres e, tratando-se do homem, sòmente começa a adquirir ordem e significado, quando da vida social.

Não há, hoje em dia, sociólogo ou filósofo que negue à arte origem e sentido sociais.

Benedetto Croce, depois de profunda análise, chega à conclusão de que a arte é intuição.¹

Sem dúvida, a arte é alguma coisa que rebate qualquer método, tôda regra, pois embora tenha que sujeitar-se a determinados cânones não basta apenas segui-los para se fazer arte. Qualquer pessoa pode escrever, por exemplo, um sonêto, apegando-se rigorosamente à perspectiva retórica e, não obstante, o resultado carecerá de valor poético. Que lhe falta? Êsse algo misterioso, indescritível, essa chama divina que é a inspiração ou intuição do artista. Na verdade, a arte é intuição; porém a intuição é, por sua vez, um fenômeno psicológico que não sòmente é encontrado na arte como em diversos atos da vida do homem e, por isso, para distinguir a intuição artística de qualquer outra, dizemos que esta é “intuição criadora”, pois a arte em tôdas as suas manifestações tende a criar algo novo, embora muitas vêzes diferindo do já conhecido apenas em pequenas muanças.

A partir do que tratamos acima, aprofundando a análise, vemos que em outros atos criadores do homem interfere a intuição. Assim, o inventor, o cientista, sòmente por ela chegam a concretizar suas grandes realizações. É necessário, então, distinguir a intuição artística desta que, sendo criadora, nada tem a ver com aquela; a diferença pode ser encontrada unicamente nos fins, pois embora na indústria e na ciência a finalidade seja utilitária, na arte ostenta um puro desinteresse. O inventor cria novos objetos: máquinas, instrumentos, para facilitar o trabalho ou para aumentar a segurança e o conforto da vida social. De forma quase semelhante age o cientista. O artista deseja apenas produzir emoções estéticas. Sob o ponto de vista do utilitarismo, não há nada menos útil ou mais inútil que a arte, sempre que entendamos a utilidade em seu restrito sentido materialista.

1 Benedetto Croce, *Breviario de Estética*, Colección Austral, Espasa Calpe, Arg., pp. 11 e segs.

Porém o fato da arte não ter como fim a produção de objetos úteis não deve levar à conclusão de que lhe faltem finalidades. Há quem afirme que a finalidade da arte é a arte em si mesma. Isso não passa de uma frase, uma fórmula vazia. A arte, segundo Leon Tolstoy, é uma linguagem, ou seja, uma forma de comunicação humana e, como tal, tem propósito e finalidade. O artista que cria uma obra artística, quer com ela dizer algo à sociedade em que vive. Uma coisa é a arte carecer de fim utilitário, imediato, outra que esteja desprovida de sentido. Em nossa definição, considerando-a em seu conjunto, como fenômeno cultural, assinalamos, entre outros fins, o de produzir no homem e na sociedade emoções estéticas, “é, diz Salomon Reinach, “um produto da atividade humana”, porém particularmente livre e desinteressado, cujo fim não é a satisfação de uma necessidade imediata, mas despertar em todos um sentimento, uma emoção viva (a admiração, o prazer, a curiosidade e, às vezes, o terror)”.²

A arte, em alguns aspectos, e, melhor ainda, em determinadas obras, oferece tendências específicas: assim, a pintura religiosa ou muralista moderna de caráter sectário, ou a novela de tese; mas, de qualquer modo, seu fim primordial é introduzir a emoção estética por que sem ela seria impossível (à arte) alcançar seus fins imediatos.

Porém, o que é emoção estética? Talvez seja um conceito que não possamos explicar satisfatoriamente: pertence ao domínio da Psicologia e provavelmente ao da Fisiologia; sendo o prazer que nos proporciona a arte ao mesmo tempo material e espiritual, já que chega à consciência através dos sentidos e produz, indubitavelmente, efeitos reais no funcionamento de nosso organismo. A emoção estética, abordada sob outro ângulo, cai no âmbito da Filosofia, pois corresponde ao mundo dos valores.

Para o objetivo de nosso ensaio, que deve limitar-se rigorosamente aos aspectos sociológicos da arte, bastará dizer que a emoção estética é extremamente variada e complexa. Manifesta-se, às vezes, frente à obra que a provoca como que uma mistura de admiração e elevação espirituais ou de euforia e recolhimento; pode ser entusiasmo e alegria, ou calada pena,

2 Salomon Reinach, *Apolo*, Ruiz Hnos. Sucs., Madri, p. 2.

angústia, dor que se transforma em lágrimas, ou então alegre plenitude que nos embriaga.

Dir-se-á, e com razão, que a produção dessas emoções não é privativa da arte, colocando-se agora a questão em saber que diferença existe entre a tristeza que nos causa a perda de um ente querido e a que sentimos pela morte em uma novela de um personagem estimado. Este ponto corresponde bem mais à Psicologia do que à Sociologia; porém pode-se desde já dizer que, por estranho paradoxo, a emoção estética, embora sendo dolorosa, nos proporciona indubitável prazer.

Na emoção estética intervém, como elemento constante, como parte dela mesma, a admiração ao artista, ao gênio criador qualquer que seja o objeto de sua criação sempre que nela se descubra essa chama divina, inspiração ou intuição, que valoriza tôda autêntica obra de arte.

Ao definir a arte consideramos, finalmente, entre um de seus propósitos, a sublimação coletiva: entendemos, por sublimação coletiva, essa unificação e exaltação da consciência e da emotividade sociais, que se produzem em determinadas circunstâncias da vida dos povos e que as obras de arte também conseguem, porquanto reflitam sentimentos, idéias, maneiras, costumes, atitudes, enfim a cultura específica de um grupo humano na qual cada um de seus integrantes se identifica e se ama. “Criar arte e gozá-la”, diz Sauerman, “equivale a uma integração na consciência”.

CAPÍTULO I

Objeto e Conteúdo da Sociologia da Arte

Fixar o objeto e o conteúdo da Sociologia da Arte é, sem dúvida, tarefa preliminar indispensável se se quer sistematizar seu estudo e dar-lhe contornos precisos dentro da própria disciplina geral a que corresponde e em relação às demais Ciências Sociais com as quais se relaciona tão estreitamente que, em certos detalhes, parece impossível qualquer delimitação de campo.

O objeto da Sociologia da Arte é o estudo desta em sua realidade social; porém essa realidade oferece múltiplos e com-

plexos aspectos cuja análise forma o conjunto daquela, seus temas peculiares que, não obstante sua diversificação, devem integrar-se em um todo autônomo, interdependente, que explique a função da arte na vida das sociedades humanas.

A Sociologia da Arte tem que evitar, dentro do possível, cair em especulações filosóficas, em abstrusas indagações de estética e afastar-se, especialmente, de qualquer pretensão de caráter crítico ou preceptivo. Seu fim único será a análise da arte como fato social. Isso não quer dizer que lhe esteja vedado o apoiar-se, quando necessário, em certos princípios estéticos ou filosóficos, nem que exclua os dados psicológicos e todos os que possam a História da Arte e a crítica proporcionar; mas recorrerá a êles apenas como pontos de referência auxiliares para atingir a compreensão cabal do fenômeno sociológico que estuda.

Partindo dessas idéias, tentaremos em seguida precisar o conteúdo da Sociologia da Arte, seguindo alguns estudiosos da matéria e as nossas próprias considerações. Em nosso conceito, êsse conteúdo pode abranger os seguintes temas centrais:

I. A arte como fenômeno social. II. Relações da arte com outros fatores sociais. III. Relações inter-humanas que derivam da arte. IV. Influência do meio físico e social. V. Influência social da arte. VI. Patologia da arte. VII. Síntese. A arte como fator de convivência humana.

O primeiro tema compreende o estudo da gênese da arte em suas várias expressões. Como derivação dêsse ponto, abarcará diversas questões de caráter geral, entre elas a seguinte: Quais as bases sociais da criação artística e da emoção estética? ³

A Sociologia, como se sabe, ocupa-se do que é geral e estável nos fenômenos sociais e, dessa forma, deve, no campo da arte e segundo o grande sociólogo peruano M. H. Cornejo, descobrir "o que há de comum, de fundamental, de permanente e de coletivo no processo artístico", ⁴ questão esta que também corresponde ao primeiro tema assinalado.

3 A. Menzel, *Introducción a la Sociología*, capítulo 8, *Sociología del Arte*, Fondo de Cultura Económica, México. D. F., p. 256.

4 M. H. Cornejo, *Sociología General*, Ed. Angel Pola, 1934, México, D. F., tomo II, p. 185.

Uma vez conhecido o fenômeno em sua integridade, o segundo tema considera-o em suas relações com outros fatores e instituições sociais. O conteúdo dessa parte se integra com as seguintes questões propostas por Menzel: arte e economia, arte e religião; a arte e as classes sociais; a arte e o Estado; às que cabe reunir o estudo das relações entre a moral e a arte, entre a arte e a política.

O terceiro tema da Sociologia da Arte estuda-a como fonte de relações inter-humanas, rico em implicações de natureza variada.

Das atividades artísticas surgem nas sociedades tipos que oferecem grande interesse sociológico. O primeiro termo, o chamado por Spranger *Homo oestheticus*; em seguida o mecenas, o colecionador; o crítico (Menzel) e acrescentamos o *dilettanti*; o comerciante, todos esses tipos sociais do meio artístico entabulam relações entre si e exercem diferentes influências na arte.

A influência do meio físico e da sociedade na criação artística, motivo do quarto tema apontado, requer a análise dos apaixonantes problemas que são: a influência do meio geográfico nas diversas manifestações da arte; a arte e a raça; a arte e o meio social; a arte e as classes sociais; as relações espirituais entre o público e o artista; as gerações na arte; as escolas e os estilos.

O quinto tema da Sociologia especial, que tratamos, responde à seguinte pergunta: Que influência exerce a arte nas sociedades humanas! Essa influência pode ser estudada sob a forma geral ou relativamente a cada uma de suas expressões específicas: pintura, música, literatura, etc., pois parece evidente diferir em relações a cada uma delas.

As instituições que derivam da arte: academias, museus, etc., etc., e os eventos artísticos, são igualmente matérias de grande interesse que devem ocupar toda a investigação sobre a influência social da arte.

Nas atividades artísticas, como em outras manifestações da cultura, percebem-se, freqüentemente, desvios e degenerescências cuja investigação forma o conteúdo do sexto tema ou Patologia da Arte e, finalmente, remate dessa estrutura sistemática apenas esboçada, cumpre que a Sociologia da Arte se ocupe de sua análise total como fator de convivência humana.

Em suas linhas essenciais, os pontos anteriormente expostos parecem ser o conteúdo possível da Sociologia da Arte. A eles pensamos referir-nos mais concretamente neste ensaio sobre tão importante matéria. Sabemos bem que o esquema proposto, como todo programa, peca por ser arbitrário, porque alguns de seus tópicos podem figurar do mesmo modo em uma ou outra das partes em que separamos seu desenvolvimento; porém deve-se levar em conta que as divisões adotadas somente respondem a exigências metodológicas e as que oferecemos sem prejuízo de estabelecer suas inter-relações, ao tratar os respectivos temas, cada vez que seja necessário.

O exame atencioso do conteúdo da Sociologia da Arte vai apresentá-la com objeto próprio e intransferível; disciplina alguma com a qual pudesse ser confundida abarca, com ela, o estudo do fenômeno artístico em toda a sua complexa realidade social. Daí sua grande importância, pois nosso conceito pode unicamente ligar-se à cabal compreensão da arte considerando sob o ponto de vista sociológico, porque, quando se restringe a visão do tema arte a especulações sobre sua pura essência, ou a críticas de obras e ao exame analítico dos autores destas e de suas tendências, apenas são obtidos resultados unilaterais, fragmentados, geralmente pedantes e desumanizados. A Sociologia da Arte, ao contrário, ao enfocá-la em suas dimensões sociais devolve-lhe sua vitalidade e seu sentido humano.

Aparece assim, então, a Sociologia da Arte como iniludível complemento das outras disciplinas culturais que dela se ocupam e seu conhecimento como imperativo para quantos se interessam pela divina inquietude que motiva toda a criação artística e que são, não somente o artista, mas também todos aqueles que estão capacitados para receber de sua obra o bem inefável das emoções estéticas.

CAPÍTULO II

As Origens da Arte

“O fenômeno artístico”, escreve o sociólogo italiano Fausto Squillace, “embora uno em sua essência é múltiplo em suas

manifestações".⁵ As diversas formas de arte têm sido classificadas de diversas maneiras. Uma primeira divisão as distingue em artes maiores ou belas-artes e artes menores ou industriais; ter-se-ia que acrescentar as artes populares ou folclóricas, porém quando se fala de arte entende-se que se refere às belas-artes: música, dança, pintura, arquitetura, escultura, literatura. Estas artes, de acordo com o autor citado, agrupam-se "segundo os sentidos dominantes de cada forma", e assim temos: a) artes plásticas (arquitetura, escultura, esportes); b) artes visuais (pintura, caricatura); c) artes auditivas (canto, música); d) arte reflexa (literatura).

Esta classificação parece-nos extremamente arbitrária. O esporte não pode ser considerado como arte no sentido mais puro do conceito; é antes um jogo e veremos posteriormente as diferenças existentes entre este e a arte. Além do mais, parece claro que as artes plásticas são também visuais e, se todas imitam, por sua vez serão da mesma forma reflexas.

Wundt propõe uma divisão bipartida: "a) arte construtiva, que é aquela que reproduz o mundo exterior (espaço), e b) arte musical", que Cornejo prefere chamar rítmica e que expressa a vida interior por intermédio do ritmo dos movimentos, sons, cadências da linguagem, harmonia de conceitos. Essa ordenação é atraente, implicando, no entanto, a idéia de que a escultura e a pintura não expressam a vida interior, o que que não é exato.

Em todas essas classificações estão excluídas importantes formas de arte tais como a arte dramática e as modernas (cinema e rádio).

Uma classificação mais simples das belas-artes seria esta:

1. artes musicais (música e canto);
2. artes plásticas (arquitetura, escultura, pintura);
3. artes literárias (poesia, prosa);
4. artes complexas (dança, drama, comédia, cinema, rádio).

O primeiro problema sociológico que se apresenta no campo da Sociologia da Arte é o da origem de suas diversas manifestações, quais as que primeiro surgiram nas sociedades humanas, como e por quê?

As fontes de que dispomos para responder a essas questões são duas: os vestígios arqueológicos que iluminam um pouco mais o passado do homem, e os povos que, na atualidade, ainda guardam um estado social que, sem muita precisão cien-

5 F. Squillace, *Diccionario de Sociología*.

tífica, chamamos primitivo porque parecem documentos vivos da aurora das sociedades humanas; porém desde logo se adverte a ineficácia de tais fontes, porque do canto e da dança não podem sequer existir vestígios materiais, e, entre os selvagens que atualmente vivem no mundo, dança e canto aparecem paralelamente a outras manifestações de arte.

À falta de provas objetivas, temos que nos valer da dedução para elucidar essa questão apaixonante.

M. H. Cornejo afirma que “exame integral, etnológico e psicológico demonstra que tôdas as formas de arte são simultâneas e que está fora da realidade a questão sobre a ordem de seu surgimento”. “A simultaneidade”, diz êle, “refere-se às formas fundamentais da arte”, e acrescenta com apoio a essas proposições que “não se tem conhecimento de nenhuma tribo que possua a dança sem o canto, nem que careça dos princípios da arte construtiva”. Entretanto, claro está que este argumento demonstra que todos os grupos humanos possuem arte em suas várias expressões; mas, de forma alguma, a simultaneidade de seu aparecimento. Lógicamente parece que devem ter surgido primeiro a dança e o canto, porque tais formas requerem menos experiência que as outras e nenhum instrumento para sua realização primitiva. Já a pintura, a escultura, a arquitetura exigem diversas conquistas do homem sobre a natureza, conquistas que certamente não conseguiu senão depois de grande dedicação e empenho.

As principais teorias existentes sobre a origem da arte podem ser resumidas da forma seguinte:

a) Provém do trabalho. O homem, com o objetivo de tornar menos penosos seus esforços para conseguir os meios de subsistência, inventou ritmos para acompanhar os movimentos musculares exigidos para tais esforços. “A música e o canto nasceram do trabalho em comum”.⁶

b) Provém do instinto sexual (Darwin). Para se agradarem, homens e mulheres adornavam-se. “Os adornos são as primeiras formas de arte”.⁷

c) Provém da religião ou da magia (Durkheim, Frazer, Reinach). A dança, que parece ser a mais antiga das artes,

6 Roger Bastide, *Arte y Sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México, Buenos Aires, pp. 48 e segs.

7 C. Bougué, *Leçons de Sociologie sur l'Evolution des Valeurs*, Colin, Paris, p. 247.

“foi primeiramente uma dança mágica, ou seja, mímica de onde derivam as outras artes”.⁸

d) Deriva do jogo (Spencer, Schiller, Huizinga). Como atividade livre e desinteressada, como emprêgo de energias suplementares que em um momento se transformavam de simples atos de jogo em expressões artísticas.

e) A origem da arte é casual. A mão suja que deixa seu contôrno na parede da caverna, o som que se obtém despreocupadamente ao tocar em certos objetos naturais, as formas inconclusas de raízes de troncos de árvores, de ramos, semelhantes a seres vivos e que convidam o homem a aperfeiçoar sua semelhança, acrescentando-lhes ou extraindo-lhes alguma coisa.

f) A arte tem uma origem complexa (Hirn). Nasceu: 1. Da necessidade de comunicação entre os seres humanos, donde a mímica, a pantomima, o drama, o desenho etc.; 2. Da seleção natural (adôrno); 3. Do trabalho em comum (cantos de trabalho); 4. Da magia (dança, música etc.).

“Estas são as teorias”, diz Roger Bastide, “que investiram a origem da arte. Como se vê, são muito diversas. Porém, sem dúvida, coincidem em um ponto: a arte só pode nascer da colaboração dos indivíduos”.

Tôdas as teorias mencionadas têm sido destruídas pela crítica. Nenhuma delas traz consigo provas conclusivas. Só podemos trabalhar em um campo de conjeturas.

Com razão afirma Bouglé que: “Quando a Sociologia procura as origens da arte, detém-se geralmente no umbral da questão. Mostra-nos, acrescenta, que nas primeiras fases da vida social, a arte está em tudo e em nenhuma parte”.⁹ Para êste autor a arte sòmente nasce com o primeiro ato desinteressado de criação e admiração; porém, quando e como se produz nas sociedades humanas? Assim concebida, surge em certo estado de desenvolvimento social.

A arte sòmente pode ser entendida como fenômeno social, partindo-se ou do pressuposto de um dom inato de ritmo e harmonia na espécie humana, ou do da aquisição dêste ritmo e harmonia quando do contato da consciência com o mundo exterior, com a natureza que, como diz Pascal, parece ser a obra de um Deus matemático. Com efeito, a regularidade

⁸ Roger Bastide, *op. cit.*, p. 52.

⁹ Bouglé, *op. cit.*, p. 52.

no aparecimento do dia e da noite, no ciclo das estações, no crescimento dos seres vivos, deve ter-se impôsto com o passar do tempo à razão do homem que, primeiro inconscientemente e depois de modo deliberado, uniu-se ao ritmo e harmonia universais.

Todos os autores estão de acôrdo em que a arte surge como resultado de uma superabundância de fôrças vitais nos seres humanos e, se assim é, parece razoável pensar que a primeira manifestação dêsse excesso de energia biológica tenha sido de caráter orgânico, ou seja, que se tenha produzido em movimentos do próprio organismo, na emissão de sons guturais de alegria ou de mêdo em certos momentos da vida coletiva.

J. Huizinga, em sua obra *Homo Ludens*, sustenta que o jôgo é a origem da arte em tôdas as suas formas, desde as coreográficas até as musicais e plásticas, o que sòmente é aceitável se se compartilha com êle a amplíssima acepção, o complexo sentido que dá à palavra jôgo; porém, se a ela damos um significado restrito, o mais que se pode aceitar é que certas manifestações da arte, aquelas ligadas diretamente a um exercício das faculdades puramente orgânicas, são uma derivação do jôgo ou, em outras palavras, uma transformação do jôgo.

“Em nossa opinião”, diz Antonio Caso, “a atividade prática, jôgo e arte são três coisas diferentes. O jôgo delata em suas formas a natureza biológica que constitui seu fundo; a arte, nas suas, fala com clareza da contingência da lei biológica e a espiritualidade triunfante”.¹⁰ No mesmo sentido, Cornejo observa que “na arte e no jôgo é semelhante a projeção do sentimento para o exterior, com a diferença de que na arte corresponde a um desenvolvimento superior da fantasia, determinado pelas condições da vida coletiva”.¹¹

Geiger estabelece também a separação entre jôgo e arte, dizendo que: “Há uma diferença decisiva entre a atividade prática e a atividade do jôgo. A primeira está essencialmente orientada para a criação do objeto, a obra de arte, enquanto

10 Antonio Caso, *Sociología*, Editorial Polis, México, D. F., 1940, p. 189.

11 M. H. Cornejo, *op. cit.*, p. 183.

o jôgo encontra plena satisfação em si mesmo, no exercício de sua própria atividade".¹²

Para nós, a arte como todo fenômeno social é essencialmente complexa e não admite explicações simplistas. Surgiu, depois de larga experiência, de uma feliz conjunção realizada no seio das sociedades humanas, de : a) O meio exterior, a natureza, como paradigma e energia impulsora atuando, b) sôbre a consciência do homem, c) cuja superabundância vital, d) em momento de ócio despertou-lhe, e) a intuição criadora de ritmo e harmonia que expressou nas diversas formas de arte.

CAPÍTULO III

A Condição Social da Arte

A arte se acha condicionada, desde suas origens, pela vida social. As raízes da arte se perdem no mais remoto passado das sociedades humanas; porém, as artes plásticas, por sua própria natureza, são as que deixam os primeiros vestígios dêsse maravilhoso despertar do homem no mundo das emoções estéticas.

De acôrdo com as investigações arqueológicas, a arte, em sua expressão gráfica, nasceu durante a época chamada quaternária, "última das quatro grandes épocas geológicas". Essa época se divide em duas fases e é na segunda que o homem começa a gravar e a pintar animais "com uma firmeza de mão verdadeiramente extraordinária, sôbre as paredes ou nos tetos das cavernas em que procura abrigo contra o frio, que era rigoroso, naquela época, durante nove meses do ano".¹³ A pictografia e a pintura nasceram assim — os primeiros sinais das artes plásticas — no seio de pequenos grupos de homens, durante suas reuniões obrigatórias nas grandes cavidades da terra, como demonstração da habilidade de uns em relação

12 Moritz Geiger, *Estética*, Ed. Argos, Buenos Aires, p. 95.

13 Salomon Reinach, *Apolo*, Ruiz Hermanos, 1930, p. 5.

a outros na reprodução de figuras, que atraíam o interesse coletivo por serem as daqueles animais que caçavam para seu sustento, e que — pelas qualidades que nêles admiravam e por constituírem o sustento de sua vida — imediatamente deificaram no “totem” sagrado, aspecto zoomórfico das primeiras religiões do mundo.

No Continente europeu se encontram notáveis vestígios dessas obras artísticas: nas cavernas de Dordogne, Combarelles; na França; Lorhet, na Alemanha; e na gruta de Altamira, na Espanha, consistindo tôdas em representação de bisões, mamutes, renas, figuras graciosas em atitudes vivas de grande fidelidade.

Além dessa arte rupestre, o homem das cavernas gravou com grande acêrto em ossos de rena e nos punhos de seus instrumentos de trabalho diversas figuras zoológicas em composições simples.

“A arte”, diz Salomon Reinach, “se manifesta desde seu início pelo gosto da simetria que é análoga ao ritmo da poesia e da música e pela côr, não disposta de maneira a formar imagens, mas aplicada ou empregada simplesmente para deleitar com sua contemplação. Depois se compraz em traçar ornamentos compostos de linhas retas ou curvas, paralelas ou quebradas. Mais tarde, o homem vai tentar reproduzir a figura dos animais que o rodeiam, e o faz primeiramente em espectro, depois em relêvo e em esbôço, e por último se atreve, embora timidamente, a imitar a figura humana e a dos vegetais”.¹⁴

O mesmo autor acrescenta que, muitos séculos depois da arte rupestre, surgem os primeiros ensaios arquitetônicos do homem, mais ou menos quatro ou três mil anos antes de Cristo, nas cidades lacustres ou palafitas, nas tumbas de pedra ou dólmenes, nos *menhires* e nos *cromlechs*.

Se pudesse haver qualquer dúvida sôbre a origem social de certas manifestações da arte, tratando-se da arquitetura, não há dúvida possível, porque suas obras são necessariamente produto de um esforço coletivo.

Embora o processo primitivo das artes plásticas, aqui assinalado, se referisse ao Continente europeu, pode-se dizer que, com variações não-essenciais, tenha sido o mesmo nos diver-

14 Salomon Reinach, *op. cit.*, p. 2.

sós povos da terra, pois em todos êles aparece como produto social freqüentemente ligado aos sentimentos religiosos e evolui, em sua fase inicial, adotando diversas técnicas e procedimentos das representações zoológicas à reprodução exata ou estilizada da figura humana.

A dependência social da arte é mais notória em suas outras expressões: música, dança e literatura. É impossível precisar as origens dessas formas; porém, quando as artes plásticas nos dão os primeiros dados sobre elas, aparecem, sem dúvida alguma, como produtos da sociedade. Música e dança, unidas por sua mesma natureza rítmica, são em sua gênese, segundo J. Huizinga, um jogo; porém, o jogo é sempre um ato coletivo de recreação e de esparecimento. Mais tarde, música e dança adquirem um caráter mágico e totêmico, e em seguida, nos primórdios da religião organizada, se transformam em liturgia, na parte do culto aos deuses. Desde então, música e dança adotam em todos os povos da terra duas maneiras igualmente sociais: a sagrada e a profana.

A primeira é música de elevação que se pratica em coros ou ante grandes multidões. A segunda é, geralmente, música para esparecimento, que põe em contato os seres humanos e tem fundo sexual.

Quanto à literatura, apenas é necessário insistir em sua origem e em seu caráter social. Podemos imaginar a dança e o canto — êste de sons sem nenhuma significação — como atos inteiramente individuais, instintivos, e podemos inclusive imaginar um homem das cavernas, sem auxílio de ninguém, reproduzindo por si e para seu próprio deleite a figura de um animal; porém, somente com a linguagem, obra coletiva, indubitavelmente social e com fins de transmitir, de comunicar alguma coisa aos demais, é concebível a arte literária, embora ainda em suas mais humildes expressões como foram as palavras de sentido mágico, que acompanhavam os cantos litúrgicos, e os simples relatos, contos e lendas cosmogônicas, que se encontram no acervo tradicional de todos os povos primitivos.

Contudo, não somente em sua origem está a arte condicionada pela sociedade, mas esta dependência subsiste nas várias fases de sua evolução; una em sua origem, segundo se viu, adquire, sem dúvida, em cada sociedade humana diferentes formas e vive um destino muito diverso: o destino das cultu-

ras é, assim, em certos povos permanece estacionária, não consegue sair de suas realizações iniciais; em outros alcança grande esplendor para decair e extinguir-se paralelamente à cultura de que é parte e essência. Sòmente nos povos europeus se oferece com um dinamismo e uma virtude criadora que parece não ter fim. Na história da arte européia vê-se demonstrada com precisão absoluta sua dependência social; em seus primórdios e em tôdas as suas manifestações, é anônima, é obra do mesmo povo; logo começa a surgir o artista, e sua personalidade se destaca e se impõe; porém, sòmente nas maneiras, nos estilos, nas escolas, porque o que expressa é um reflexo da cultura dentro da qual floresce seu pensamento.

Até aquêles rebeldes que tratam de evadir-se de seu tempo e de seu povo, pretendendo criar, em gesto de infinito orgulho, uma arte desumanizada, não são mais que o eco de certos círculos sociais cheios de cansaço e desilusão.

Hipólito Taine, em sua *Filosofia da Arte*, gravou, com caracteres de lei, a condição social da arte, dizendo que “se acha determinada pelo conjunto que resulta do estado geral do espírito e os costumes ambientes”.¹⁵

Porém, da decisiva influência do social na arte não se deve dizer que as obras de arte possuam caráter transitório, valor contingente. A arte da Grécia clássica, por exemplo, surgiu e morreu com a cultura grega; entretanto, tal não ocorreu com as obras-primas, porque tôda obra-prima — conforme veremos no próximo capítulo — se bem que seja a objetivação de uma cultura, tem qualidades específicas que a tornam intemporal, uma espécie de sôpro divino que a coloca no mundo dos arquétipos eternos.

CAPÍTULO IV

A Emoção Estética e sua Condição Social

Ainda há quem sustente que a arte tem por objetivo produzir beleza. Porém, o que é a beleza? Muitas definições

¹⁵ Hipólito Taine, *Filosofia del Arte*, Editorial Nueva España S. A., 1944, p. 39.

têm sido dadas sôbre ela, sem que se chegue a apreender a sua verdadeira essência. Baumgarten, que é considerado o fundador da Estética, a define como “o perfeito ou absoluto reconhecido pelos sentidos”. Para Kant é, “sob o ponto de vista subjetivo, o que agrada de maneira geral e necessária sem conceito e utilidade prática. Sob o ponto de vista objetivo, a forma de um objeto que agrada, sem nos atermos à sua utilidade”. Schelling considera que beleza “é a contemplação das coisas em si, tais como existem em seus protótipos”. Por outro lado, Hartman afirma que “a beleza não está no mundo exterior nem na coisa em si, nem na alma, mas na ‘aparência’ produzida pelo artista”.¹⁶ Para Boileau, a única beleza é a verdade.¹⁷ Poderíamos continuar a reproduzir uma série de definições relativas à beleza, sem nenhum outro resultado que apresentar grandes filósofos e escritores num mar de confusões, de contradições e imprecisões. O tema, como se vê pelo que mostramos, pertence muito mais à Filosofia da Arte do que à Sociologia da Arte, a que nos devemos reportar. Sob o ponto de vista sociológico, basta considerarmos que existe um fato social empiricamente captável: tódia sociedade humana tem um conceito do belo e outro, contrário e oposto ao primeiro, do feio; êstes conceitos, sem que seja preciso defini-los, servem como instrumentos necessários de valoração em sua vida cotidiana; formam parte da consciência social, o que basta para rechaçar a pretensão de que a arte tem por objetivo produzir beleza, pois se assim fôsse, o pintor e o escultor, nas sociedades de cultura ocidental, deveriam criar sômente figuras harmoniosas, paisagens agradáveis e o novelista descrever cenas ternas e analisar almas nobres, pois que tudo o mais, na opinião corrente daquelas sociedades, é oposto ao belo. Seguramente a beleza não é alheia à arte, porém pode-se afirmar também, com tódia a segurança, que não é seu fim único, ou melhor, seu tema exclusivo, porque, sempre na cultura européia, passam por obras-primas e despertam como tais nossa admiração: quadros e esculturas em que se encontram representados sêres feios ou disformes ou monstruosos; novelas em que são descritas cenas de pesadelo, às vêzes repugnantes, mas com tal “arte” que nos subjugam. O belo na arte encontra-se

16 Leon Tolstoy, *Qué es el Arte?*, Edit. Tor., p. 27.

17 Moritz Geiger, *Estética*, Edit. Argos, Buenos Aires, Rep. Argentina, p. 29.

muito mais na forma de representação do que no representado.

Por isso assinalamos, como finalidade da arte, a produção de emoções estéticas e não a beleza que, em todo caso, seria um meio, mas não sua finalidade. A emoção estética é obtida não somente pelo belo, mas de muitas maneiras. Diríamos que os caminhos pelos quais se chega à emoção estética são infinitos, porque não dependem do que o artista escolhe como tema, mas da forma de tratá-lo, que é exclusiva de seu gênio e de certas condições sociais que somente um artista de gênio pode captar.

Se a emoção estética dependesse do objeto escolhido pelo artista para produzi-la, seriam iguais o quadro de um medíocre e o de um artista de gênio, quando ambos tivessem escolhido o mesmo modelo; se a emoção estética dependesse dos temas escolhidos pelo artista para produzi-la, há muito tempo a arte ter-se-ia extinguido por esgotamento, pois tais temas são limitados. Entretanto, a arte não se extinguiu, nem se extinguirá, a não ser com a cultura das sociedades humanas, porque contém um elemento social sempre em mudança, que a torna sempre nova. Captar esse elemento multiforme e dar-lhe vida por meio da expressão adequada para produzir a emoção estética é a graça do verdadeiro artista.

O elemento social da arte é derivado das interações humanas que, no tempo, criam uma série de conceitos, de idéias, de sentimentos coletivos nos quais o artista necessariamente se inspira, pois se dêles se afasta, sua obra torna-se vazia de interesse e não pode despertar qualquer emoção. A prova está em que as grandes obras de escultura ou de pintura de culturas mortas nos causam assombro ou admiração; porém não o prazer estético que seguramente produziram em seus contemporâneos, porque estamos fora do clima social que dava vida e sentido a tais obras. Algumas, especialmente as correspondentes às culturas ocidentais, conservam seu mesmo valor artístico, parecem eternas, porque seu objeto ou tema são intemporais.

Entretanto, afora esses casos excepcionais, um drama sobre o ciúme, escrito de modo magistral, produz profundas emoções estéticas no público de cultura européia, mas por outro lado seria recebido com indiferença e até hilaridade em uma tribo poligâmica. O mesmo podendo ser dito com relação a outros conflitos sentimentais e diversas ações humanas, objeto de obras-primas da literatura do Ocidente, cujo valor estético

está socialmente condicionado. Na mesma sociedade, a mudança de idéias morais e de costumes pode fazer com que algo esteticamente valioso em uma época perca no mínimo parte de seu valor em outra.

O mesmo se dá com relação às artes plásticas, especialmente quando reproduzem o corpo humano, pois o ideal é uma figura socialmente concebida segundo as qualidades de cada raça, de cada povo. A Vênus de Milo não pode ser bela para certas tribos onde determinadas deformações, que a uma pessoa de cultura européia parecem monstruosas, são, entre tais tribos, altamente apreciadas. Cada raça, cada povo, tem seu ideal de beleza humana que deriva de seus próprios traços somáticos, resultado de um sentimento de egolatria.

Assim chegamos à conclusão de que, da mesma forma que a arte é produto da sociedade, a emoção estética que suscita, apesar de se manifestar na vida interior dos indivíduos, é essencialmente social.

Várias são as teorias existentes para explicar a emoção estética. Entre elas é de particular importância a da *projeção sentimental*, desenvolvida por Frederico Teodoro Vischer, Herman Lotze, Teodoro Lipps, Juan Volket, Wundt e outros, para quem o interesse central deve colocar-se no fato de que frente às obras de arte projetamos nelas nosso próprio eu, colocando algo nosso, razão pela qual nos agradam; na obra de arte, como em um espelho, vemos refletidos nossos sentimentos.¹⁸ Para Lipps “todo prazer estético é, em última análise, prazer de si mesmo”.¹⁹ Essa valiosa concepção deve, desde logo, em nosso conceito complementar-se com os dados da Sociologia: pois é claro que toda projeção sentimental do nosso *eu* na obra de arte não é, no fundo, senão uma projeção social através do indivíduo; porque não podemos projetar na obra de arte senão aquelas idéias e sentimentos, aqueles modos de pensar e de avaliar que nos são inculcados pela sociedade em que vivemos, pela educação, por simples convivência ou por indiscutíveis fenômenos hereditários. Nosso *eu* é o resultado de um processo histórico-social e das influências que, no presente, recebe do social. Naturalmente, há na emoção estética um elemento pessoal irreduzível que, todavia, não é seu determinante.

18 E. Meumann, *Introducción a la Estética Actual*, p. 26.

19 Moritz Geiger, *op. cit.*, p. 84.

E a emoção estética que devemos não à obra de arte, mas à contemplação da natureza? Amamos a natureza porque nela vivemos, é nosso mundo exterior que, entretanto, influi de várias maneiras em nosso mundo interior. Desde séculos a humanidade nela vive seu drama e, forçado a partilhá-la coletivamente, o homem tem assimilado a natureza até o ponto de transmitir à sua descendência a admiração e o amor que nêlé criou seu contato milenário.²⁰

Resulta, assim, conforme já afirmamos, indubitável que a sensibilidade diante das obras do artista e diante da natureza — acrescentamos agora — é de origem social. “Não sòmente nosso pensamento”, afirma Guyau, “é no fundo impessoal como também, além disso, nossa sensibilidade, que parece de nossa constituição mais íntima, acaba por chegar a ser de algum modo social”. “O agradável”, acrescenta, “passa a ser belo na medida em que encerra mais solidariedade e sociabilidade entre tôdas as partes de nosso ser e todos os elementos de nossa consciência, na medida em que é mais atribuível a êsse ‘nós’ contido no eu”.

Em resumo: a emoção estética que as obras de arte nos causam é o resultado de um complexo de fatores entre os quais se alinham, como fundamentais, a influência da sociedade, um elemento pessoal irreduzível e o gênio do artista criador.

20 Valha esta explicação apesar de se negar que seja de ordem estética a emoção produzida pela natureza. Diz-se que a emoção estética provém exclusivamente da arte. Ver Geiger, *op. cit.*

A FUNÇÃO DA LITERATURA*

RENÉ WELLEK e AUSTIN WARREN

Tradução de DORA ROCHA

A natureza e a função da literatura, em uma exposição coerente, devem ser correlativas. O uso da poesia decorre de sua natureza: todo objeto ou classe de objetos é mais eficiente e racionalmente utilizado por aquilo que é, ou por aquilo que é fundamentalmente. O objeto adquire um emprêgo secundário sòmente quando sua função primeira falha: a antiga roda de fiar torna-se um enfeite ou uma peça de museu; o piano de mesa, não mais capaz de produzir música, transforma-se em uma escrivaninha útil. Do mesmo modo, a natureza de um objeto decorre de sua utilização: êle é aquilo que faz. Um artefato tem uma estrutura própria para o desempenho de sua função, juntamente com os acessórios que o tempo e os materiais tornem possível acrescentar, caso o gôsto o considere desejável. Em uma obra literária pode haver muitas coisas desnecessárias à sua função literária, ainda que interessantes ou defensáveis em outros campos.

Os conceitos de natureza e de função da literatura teriam mudado no curso da história? A pergunta não é fácil de ser

* *Theory of Literature*, de René Wellek e Austin Warren, capítulo III, Penguin Books.

respondida. Se recuarmos bastante no tempo, poderemos dizer que sim; poderemos alcançar uma época em que literatura, filosofia e religião existiam indistintamente: entre os gregos, Êsquilo e Hesíodo seriam exemplos, talvez. Mas Platão já falava de uma hostilidade de longa data entre poetas e filósofos, exprimindo com isso alguma coisa inteligível para nós. Não devemos, por outro lado, exagerar a diferença entre doutrinas da “arte pela arte” dos fins do século passado e doutrinas mais recentes da *poésie pure*. A “heresia didática”, maneira pela qual Poe chamava a crença na poesia como instrumento de edificação, não deve ser equiparada à tradicional doutrina renascentista de que o poema agrada e ensina, ou ensina agradando.

De modo geral, a leitura de uma história da estética ou da poética deixa impressão de que a natureza e a função da literatura, na medida em que possam ser enquadradas em termos conceptuais gerais para comparação e contraste com outras atividades e valores humanos, basicamente não se alteraram.

A história da estética quase poderia resumir-se em uma dialética na qual a tese e a antítese seriam o *dulce* e o *utile* de Horácio: a poesia é doce e útil. Ambos os adjetivos separadamente representam uma noção totalmente falsa no que se refere à função da poesia — seria mais fácil correlacionar *dulce* e *utile* em termos de função do que em termos de natureza. A concepção de que a poesia é prazer (análogo a qualquer outro prazer) opõe-se à concepção de que a poesia é instrução (análoga a qualquer livro de estudo).¹ A concepção de que toda poesia é ou deveria ser propaganda opõe-se à concepção de que ela é ou deveria ser som e imagem puros — arabesco sem referência ao mundo de emoções humanas. As

1 Horácio (*Ars Poetica*, linhas 333-44) apresenta, na verdade, três alternativas quanto à finalidade da poesia:

*Aut prodesset volunt aut delectare poetae
Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando pariterque monendo...*

A aceitação de uma finalidade alternativa para a poesia isoladamente é refutada por R. G. Collingwood em *Principles of Art*, Oxford, 1938 (os capítulos “Art as Magic” e “Art as Amusement”).

teses opostas alcançam talvez suas versões mais sutis nas concepções de que a arte é “lúdica” e de que ela é “trabalho” (o “artesanato” da ficção, a “obra” de arte). Nenhuma dessas concepções pode ser aceita isoladamente. Se nos dizem que a poesia é “lúdica”, divertimento espontâneo, sentimos que não se fez justiça nem ao cuidado, habilidade ou planejamento do artista, nem à seriedade e importância do poema; mas se nos dizem que a poesia é “trabalho” ou “artesanato”, sentimos que foi praticada uma violência contra a sua alegria e contra o que Kant chamava sua “gratuidade”. Devemos considerar a função da arte de modo a fazer justiça a um só tempo ao *dulce* e ao *utile*.

A própria fórmula horaciana oferece um ponto de partida proveitoso se, lembrando-nos de que a precisão no uso de termos críticos é muito recente, dermos aos termos horacianos uma extensão ampla o bastante para encerrar a prática criadora de Roma e da Renascença. Não se deve pensar que a utilidade da arte em seu valor como lição moral, tal como Le Bossu, que sustentava ser esta a razão de Homero ter escrito a *Iliada*, ou tal como Hegel, que a encontrava em sua tragédia favorita, *Antígona*. “Útil” é equivalente a uma “não-perda de tempo”, não uma forma de “passar o tempo”, e sim algo que merece séria atenção. “Doce” é equivalente a um “não-aborrecimento”, a “algo que traz em si sua própria compensação”.

Podemos usar êste duplo critério como uma base para a definição da literatura, ou não seria êle antes um critério da grande literatura? Em discussões do passado, as distinções entre a grande e boa literatura e a “subliteratura” aparecem raramente. No entanto, pode haver dúvidas quanto ao fato de a literatura sublitéria (a revista popular) ser “útil” ou “instrutiva”. Ela é comumente considerada como uma simples “evasão” ou “divertimento”. Mas a pergunta deve ser respondida em termos de leitores sublitérios e não em termos de leitores da “boa literatura”. Mortimer Adler encontraria pelo menos algum desejo rudimentar de conhecimento no interesse do leitor do menos intelectual dos romances. E quanto à “evasão”, Kenneth Burke lembrou-nos de quão fácil pode tornar-se esta acusação. O sonho de evasão pode

auxiliar o leitor a esclarecer sua aversão ao meio em que se encontra. O artista pode... tornar-se “subversivo”

simplesmente cantando, em completa inocência, o descanso nas margens do Mississippi.²

Em resposta à nossa pergunta, é provável que toda arte seja “doce” e “útil” ao seu público apropriado: que aquilo que ela apresenta articulado seja superior ao sonho ou reflexão pessoais desse público; que dê prazer a esse mesmo público pela habilidade com que articula aquilo que ele considera idêntico ao seu próprio sonho ou reflexão e pelo alívio que ele experimenta através dessa articulação.

Quando uma obra literária desempenha sua função com sucesso, as duas “notas” de prazer e utilidade não coexistem simplesmente, mas fundem-se. O prazer da literatura, é preciso frisar, não é uma preferência dentre uma longa lista de possíveis prazeres, mas um “prazer superior”, pois é prazer numa esfera superior de atividade, ou seja, na contemplação não-aquisitiva. E a utilidade — a seriedade, o poder de instrução — da literatura é uma seriedade agradável, ou seja, não a seriedade de um dever a ser cumprido ou de uma lição a ser aprendida, mas uma seriedade estética, uma seriedade de percepção. O relativista que gosta da difícil poesia moderna pode sempre se omitir de um julgamento estético, afirmando ser o seu gosto uma preferência pessoal, no mesmo nível das palavras cruzadas ou xadrez. O educador pode localizar falsamente a seriedade de um grande poema ou romance na informação histórica ou na proveitosa lição moral que contém.

Outro aspecto importante: a literatura tem uma função ou várias funções? No seu *Primer for Critics*, Boas expõe com otimismo uma pluralidade de interesses e os tipos correspondentes de críticas; e, no fim de seu *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Eliot insiste com tristeza, ou ao menos sombriamente, na “variedade da poesia” e na variedade de coisas que os tipos de poesia podem fazer em diferentes épocas. Mas tratam-se de exceções. Tomar a sério a arte, a literatura ou a poesia é, ao menos de modo geral, atribuir-lhes uma utilidade que lhes seja própria. Considerando a opinião de Arnold de que a poesia poderia substituir a religião e a filosofia, comenta Eliot: “...nada neste mundo ou no outro pode subs-

2 Mortimer Adler, *Art and Prudence*, Nova York, 1937, p. 35 e *passim*; K. Burke, *Counterstatement*, Nova York, 1931, p. 151.

tituir alguma coisa...”³ Ou seja, nenhuma autêntica categoria de valores possui um verdadeiro equivalente. Não existem verdadeiros substitutos. Na prática, a literatura pode obviamente tomar o lugar de muitas outras coisas — de uma viagem ou permanência no estrangeiro, da experiência direta, de outras vidas; e pode ser usada pelo historiador como um documento social. Mas teria a literatura um trabalho, uma utilidade que só ela pudesse realizar? Ou seria ela um amálgama de filosofia, história, música e imagística que em uma economia realmente moderna deveriam ser distribuídos pelos respectivos campos? Esta é a questão básica.

Os defensores da literatura não a consideram uma sobrevivência arcaica, mas uma permanência, e assim fazem muitos que, não sendo nem poetas nem professores de poesia, não têm por conseguinte um interesse profissional na sobrevivência. A experiência de um valor único na literatura é básica para qualquer teoria referente à natureza do valor. Nossas teorias mutáveis tentam progressivamente fazer maior justiça a essa experiência.

Uma corrente contemporânea afirma a utilidade e a seriedade da poesia ao sustentar que ela leva ao conhecimento — a um tipo de conhecimento. Aristóteles parece ter afirmado algo semelhante em seu famoso dito de que a poesia é mais filosófica do que a história, pois a história “relata fatos que aconteceram, e a poesia, fatos que podem acontecer”, o geral, o provável. Entretanto, agora que a história, assim como a literatura, aparece como uma disciplina vaga, mal definida, e que a ciência é a sua principal rival, sustenta-se que a literatura leva ao conhecimento daquelas particularidades com as quais a ciência e filosofia não se relacionam. Enquanto um teórico neoclássico como o Dr. Johnson ainda podia encarar a poesia em termos da “grandeza da generalidade”, teóricos modernos de várias escolas (por exemplo, Bergson, Gilby, Ransom, Stace) enfatizam a particularidade da poesia. Stace diz que *Otelo* não é uma peça sobre o ciúme, mas uma peça sobre o ciúme de Otelo, uma espécie particular de ciúme que poderia sentir um mouro casado com uma veneziana.⁴

3 G. Boas, *Primer for Critics*, Baltimore, 1937; T. S. Eliot, *Use of Poetry*, Cambridge, Mass., 1933, pp. 113, 155.

4 W. T. Stace, *The Meaning of Beauty*, Londres, 1929, p. 161.

A tipicidade ou a particularidade da literatura: a teoria da literatura e a apologética literária acentuam uma ou outra; pois a literatura, pode-se dizer, é mais geral do que a história e a biografia e mais particular do que a Psicologia ou a Sociologia. Mas a diferença de opiniões não se verifica somente na ênfase dada pela teoria literária. Na prática literária, o grau específico de generalidade ou particularidade varia de obra para obra e de período para período. Pilgrim e Everyman pretendem representar a humanidade. Mas Morose, o “humorista” da *Epicoene* de Johnson, é uma personagem muito especial e idiossincrática. O princípio da caracterização na literatura foi sempre definido como sendo a combinação do “tipo” com o “indivíduo” — mostrando o tipo no indivíduo e o indivíduo no tipo. As tentativas para interpretar este princípio, ou os dogmas específicos d’ele derivados, não foram muito proveitosas. As tipologias literárias remontam à doutrina horaciana do decôro, e ao repertório de tipos da comédia romana (por exemplo, o soldado fanfarrão, o avaro, o filho perdulário e romântico, o criado confidente). Reconhecemos novamente o tipológico nos livros de caracteres do século XVII e nas comédias de Molière. Mas como aplicar o conceito de uma maneira mais generalizada? A ama em *Romeu e Julieta* seria um tipo? Caso seja, que tipo? Hamlet é um tipo? Aparentemente, para uma platéia elisabetiana, é um melancólico, semelhante ao descrito pelo Dr. Timothy Bright. Mas ele é muito mais do que isso, e sua melancolia se desenvolve de uma gênese e de um contexto particulares. Em um certo sentido, a personagem que tanto é um tipo como um indivíduo é constituída de tal forma que se enquadra em vários tipos. Hamlet é também um apaixonado, ou pelo menos o foi, um erudito, um conhecedor do teatro, um esgrimista. Todo homem é uma convergência ou nexo de tipos — mesmo o mais simples dos homens. As assim chamadas personagens-tipos são vistas como “planas”, do mesmo modo que vemos as pessoas com as quais mantemos um único e determinado tipo de relação; as personagens “redondas” combinam concepções e relações, são mostradas em diferentes contextos — vida pública ou particular, no estrangeiro.⁵

5 “Plana” e “redonda” são termos usados por Forster em *Aspects of the Novel*, Londres, 1927, pp. 103 e segs.

O teatro e o romance apresentariam ainda um valor cognitivo psicológico. “Os romancistas podem-nos ensinar muito mais sôbre a natureza humana do que os psicólogos”, eis uma declaração corrente. Horney recomenda Dostoievsky, Shakespeare, Ibsen e Balzac como fontes inesgotáveis. E. M. Forster (*Aspects of the Novel*) fala do número muito limitado de pessoas cuja vida interior e cujas motivações conhecemos, e considera um grande serviço prestado pelo romance o fato de revelar a vida introspectiva das personagens.⁶ Presumivelmente, as vidas interiores que êle atribui às suas personagens derivam de sua própria introspecção vigilante. Pode-se sustentar que os grandes romances são livros fontes para psicólogos, ou que são histórias de caso (ou seja, exemplos ilustrativos, típicos). Mas aqui parece-nos que voltamos a reconhecer que os psicólogos usariam o romance sômente por seu valor típico generalizado: êles retirariam o caráter do Père Goriot do meio ambiente (a Maison Vauquer) e do contexto das personagens.

Max Eastman, êle próprio um poeta menor, negaria que o “espírito literário” pudesse, numa era da ciência, reivindicar a descoberta da verdade. O “espírito literário” seria simplesmente o espírito não-especializado e amador dos dias pré-científicos, tentando persistir e tirando vantagem de sua facilidade verbal para criar a impressão de estar proferindo as “verdades” realmente importantes. A verdade na literatura seria o mesmo que a verdade fora dela, ou seja, conhecimento sistemático publicamente verificável. O romancista não conhece nenhum atalho mágico para o presente estágio de conhecimento das Ciências Sociais que constitui a “verdade” perante a qual deva ser conferido o seu “mundo”, a sua realidade ficcional. Mas então, acredita Eastman, o escritor imaginativo — e especialmente o poeta — equivoca-se ao pensar que sua função primeira é descobrir e comunicar conhecimento. Sua verdadeira função é fazer-nos perceber aquilo que vemos, imaginar aquilo que conceptual ou praticamente já sabemos.⁷

É difícil traçar uma linha divisória entre os conceitos de poesia como compreensão do que é dado e os conceitos de

6 Karen Horney, *Self-Analysis*, Nova York, 1942, pp. 38-9; Forster, *op. cit.*, p. 74.

7 Max Eastman, *The Literary Mind: Its Place in an Age of Science*, Nova York, 1935, esp. pp. 155 e segs.

poesia como uma “intuição artística”. O artista nos lembra aquilo que deixamos de perceber ou faz com que vejamos aquilo que, apesar de ter estado sempre presente, não tínhamos visto? Lembramo-nos então dos desenhos em branco e preto nos quais se dissimulavam figuras ou faces compostas de pontos e linhas partidas: êles tinham estado sempre ali, mas nós não os tínhamos percebido como uma totalização, como desenhos. Em suas *Intentions*, Wilde cita a descoberta de Whistler do valor estético do *fog*, refere-se à descoberta pré-rafaelista da beleza em tipos de mulheres até então não consideradas bonitas ou mesmo tipos. Serão êstes exemplos de “conhecimento” ou de “verdade”? Nós hesitamos. São descobertas de novos “valôres perceptuais”, diríamos nós, de novas “qualidades estéticas”.

Geralmente podemos entender porque os estetas hesitam em negar a “verdade” como uma propriedade e um critério da arte: ⁸ em parte, êste é um termo honorífico, e atribuindo-o à arte, registramos nosso profundo respeito por ela, nossa visão dela como um dos valôres supremos; em parte ainda, tememos ilôgicamente que se a arte não fôr “verdadeira”, seja ela uma “mentira”, como Platão violentamente a qualificou. A literatura imaginativa é uma “ficção”, uma “imitação da vida” artística, verbal. O contrário de “ficção” não é verdade, mas “fato” ou “existência no tempo e no espaço”. O “fato” é mais estranho do que a probabilidade, com a qual a literatura tem de lidar. ⁹

Entre as artes, a literatura especificamente parece também reivindicar a “verdade” através da visão de mundo (*Weltanschauung*) que tôda obra artisticamente coerente possui. O filósofo ou o crítico consideram algumas dessas visões mais verdadeiras do que outras (Eliot considera a de Dante mais verdadeira do que a de Shelley ou mesmo do que a de Shakespeare); mas qualquer filosofia amadurecida de vida deve conter alguma dose de verdade — pelo menos assim o pretende. A verdade da literatura, como estamos considerando agora, parece portanto ser a verdade *em literatura* — a filosofia que existe em uma forma conceptual e sistemática fora da litera-

⁸ Ver Bernard C. Heyl, *New Bearings in Esthetics and Art Criticism*, New Haven, 1943, pp. 51-87.

⁹ Ver Dorothy Walsh, “The Cognitive Content of Art”, em *Philosophical Review*, LII (1943), pp. 433-51.

tura, mas que pode ser aplicada, ilustrada ou incorporada à literatura. Neste sentido, a verdade de Dante é a teologia católica e a filosofia escolástica. A concepção de poesia de Eliot com relação à “verdade” parece ser essencialmente desse tipo. A verdade é o domínio dos pensadores sistemáticos; e os artistas não o são, ainda que tentem sê-lo, caso não haja filósofo algum cuja obra possam assimilar convenientemente.¹⁰

Tôda essa controvérsia parece ser em grande parte semântica. O que queremos dizer com “conhecimento”, “verdade”, “cognição”, “sabedoria”? Se tôda verdade fôr conceptual e proposicional, as artes — até mesmo a arte da literatura — não podem ser formas de verdade. Ainda: se aceitarmos definições positivistas redutivas limitando a verdade ao que pode ser verificado metódicamente por qualquer um, a arte não pode ser experimentalmente uma forma de verdade. A alternativa para essas duas definições parece ser a de uma verdade bimodal ou plurimodal: há vários “modos de conhecer”; ou há dois tipos básicos de conhecimento, cada um dos quais empregando um sistema de linguagem por signos: as ciências, que empregam o método “discursivo”, e as artes, que empregam o método “apresentativo”.¹¹ Serão ambos verdade? O primeiro é aquele a que os filósofos comumente se referiam, enquanto o último concerne ao mito religioso e à poesia. Poderíamos chamar ao último “verdadeiro”, seria melhor do que “a verdade”. A qualidade adjetival expressaria a distinção com precisão absoluta: a arte é substantivamente bela e adjetivamente verdadeira (ou seja, ela não entra em conflito com a verdade). Na sua *Ars Poetica*, MacLeish tenta ajustar as reivindicações da beleza literária e da filosofia pela seguinte fórmula: um poema é “igual a, não verdadeiro”; a poesia é tão séria e tão importante quanto a filosofia (ciência, conhecimento, sabedoria) e é equivalente à verdade, é semelhante à verdade.

10 Eliot, *Selected Essays*, Nova York, 1932, pp. 115-17: “O poeta que “pensa”, diz Eliot, “é simplesmente o poeta que pode expressar o equivalente emocional do pensamento... Tôda grande poesia dá a ilusão de uma visão de mundo. Quando penetramos no mundo de Homero, de Sófocles, ou Virgílio, ou Dante, ou Shakespeare, nós nos inclinamos a crer que estamos apreendendo algo que pode ser expresso intelectualmente; pois tôda emoção precisa tende à formulação intelectual”.

11 Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass., 1942, *Discursive Forms and Presentational Forms*, pp. 79 e segs.

Mrs. Langer acentua as artes plásticas, e a música ainda mais do que a literatura, quando sustenta que o simbolismo na apresentação é uma forma de conhecimento. Aparentemente ela considera a literatura de certo modo como uma mistura do “discursivo” e do “apresentativo”. Mas o elemento mítico ou as imagens arquétipas da literatura corresponderiam ao seu elemento apresentativo.¹²

Das concepções da arte como descoberta ou intuição da verdade, devemos distinguir a concepção da arte — especificamente a literatura — como propaganda, ou seja, a concepção de que o autor não é o descobridor, mas o fornecedor persuasivo da verdade. O termo “propaganda” é impreciso e exige um exame detalhado. Na linguagem popular, é aplicado somente a doutrinas consideradas perniciosas, espalhadas por homens que não merecem nossa confiança. A palavra implica cálculo, intenção, e é comumente aplicada a doutrinas ou programas específicos, bastante restritos.¹³ Limitando desse modo o sentido do termo, poderíamos dizer que certa arte (da espécie mais baixa) é propaganda, mas que a grande arte, a boa arte, a Arte não pode sê-lo de modo algum. Se, no entanto, estendermos o sentido do termo a “esforço consciente ou não para influenciar os leitores a participar da atitude de alguém perante a vida”, torna-se plausível a afirmação de que todos os artistas são propagandistas ou deveriam sê-lo ou (numa completa inversão da posição esboçada na frase precedente) de que todos os artistas sinceros e responsáveis são moralmente obrigados a serem propagandistas.

Segundo Montgomery Belgion, o artista literário é um “propagandista irresponsável”. Quer dizer: todo autor adota uma concepção ou uma teoria de vida. O efeito da obra é sempre *persuadir* o leitor a aceitar essa concepção ou teoria. Essa persuasão é sempre ilícita. Ou seja, o leitor é sempre levado a acreditar em alguma coisa e este consentimento é hipnótico — a arte da apresentação seduz o leitor...

¹² *op. cit.*, p. 288.

¹³ O fato de bibliotecários esconderem certos livros e de censores proibirem sua venda não prova somente que estes livros sejam propaganda, mesmo no sentido vulgar. Prova antes que os livros proibidos são propaganda a favor de causas censuradas pela classe dominante.

Eliot, citando Belgion, replica, distinguindo dos propagandistas irresponsáveis, os “poetas dos quais seria um excesso de imaginação pensar-se que são propagandistas”, e ainda um terceiro grupo que, como Lucrécio e Dante, são propagandistas “particularmente conscientes e responsáveis”; e Eliot considera que o julgamento de responsabilidade depende da intenção do autor e do efeito histórico.¹⁴ “Propagandistas responsáveis” poderia parecer a muitos uma contradição de termos; mas, sendo interpretado como uma tensão de forças, faz sentido. A arte séria implica uma visão de mundo que pode ser exposta em termos filosóficos e até mesmo em termos de sistemas.¹⁵ Entre a coerência artística (algumas vezes chamada “lógica artística”) e a coerência filosófica há uma espécie de correlação. O artista responsável nunca pretende confundir emoção e pensamento, sensibilidade e inteligência, sinceridade de sentimento com adequação da experiência e da reflexão. A visão de mundo que o artista responsável articula perceptualmente não é simples, como muitas visões que obtêm sucesso popular como “propaganda”; e uma visão de mundo adequadamente complexa não pode, por sugestão hipnótica, induzir à ação prematura ou ingênua.

Resta a considerar aquelas concepções da função da literatura agrupadas em torno da palavra “catarse”. Essa palavra — do grego, usada por Aristóteles na *Poética* — teve uma longa história. A exegese do emprêgo da palavra por Aristóteles permanece contraditória; mas o que Aristóteles pode ter querido dizer, problema exegético de interesse, não deve ser confundido com o problema ao qual o termo veio a ser aplicado. A função da literatura, alguns dizem, é aliviar-nos — autores e leitores — da pressão das emoções. Expressar emoções significa libertar-se delas, dêsse modo diz-se que Goethe se libertou da *Weltschmerz* compondo *Os Desgostos de Werther*. E o espectador de uma tragédia ou o leitor de um romance também experimentam libertação e alívio. Suas emoções encontram um foco, ficando êle ao fim de sua experiência estética com “paz de espírito”.¹⁶

14 Eliot, “Poetry and Propaganda”, em *Literary Opinion in America* (ed. Zabel), Nova York, 1937, pp. 25 e segs.

15 Stace, *op. cit.*, pp. 164 e segs.

16 Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, livro XIII. Collingwood (*op. cit.*, pp. 121-4) distingue “expressar emoção” (arte) de “trair emoção”, uma forma não-artística.

Mas a literatura nos alivia das emoções ou, ao contrário, incita-as? A tragédia e a comédia, pensava Platão, “nutrem e saciam nossas emoções, quando nós deveríamos secá-las”. Ou, se a literatura nos alivia de nossas emoções, não estarão sendo descarregadas de um modo errado quando são despendidas em ficções poéticas? Quando jovem, confessa Sto. Agostinho, vivia em pecado mortal; no entanto, “isso não me fazia chorar, eu que chorava pela morte de Dido...” Haveria um tipo de literatura estimulador e outro tipo catártico, ou deveríamos antes distinguir entre grupos de leitores e a natureza de sua reação? ¹⁷ Ou ainda: deveria toda arte ser catártica? Estes são problemas a serem tratados em “Literatura e Psicologia” ou “Literatura e Sociedade”; contudo tiveram de ser levantados agora, preliminarmente.

Para concluir: a questão referente à função da literatura possui uma longa história — no mundo ocidental, desde Platão até o presente. Não é uma questão levantada instintivamente pelo poeta ou por aqueles que amam a poesia; pois para eles “a Beleza é sua própria razão de ser”, como Emerson foi levado a dizer certa vez. A questão é antes colocada por utilitaristas e moralistas, ou por estadistas e filósofos, ou seja, representantes de outros valores especiais ou árbitros especulativos de todos os valores. Afinal, perguntam eles, qual é a utilidade da poesia — *cui bono*? E fazem a pergunta em sua dimensão total social e humana. Assim desafiados, o poeta e o leitor instintivo de poesia são forçados, como cidadãos moral e intelectualmente responsáveis, a responder lúcidamente à comunidade. Fazem-no em uma passagem de uma *Ars Poetica*; escrevem uma *Defesa* ou *Apologia* da poesia: o equivalente literário do que em teologia se chama “apologética”. ¹⁸ Escrevendo com êsse fim e para êsse público previamente conhecido, naturalmente acentuam a “utilidade” mais do que o “deleite” da literatura; daí resulta que hoje seria semanticamente fácil equacionar a “função” da literatura com suas relações extrínsecas. Mas, a partir do movimento romântico, o poeta tem muitas vezes dado, quando

17 Platão, *República*, X, § 606 D; Sto. Agostinho, *Confissões*, I, p. 21; A. Warren, “Literature and Society”, *Twentieth Century English* (ed. W. S. Knickerbocker), Nova York, 1946, pp. 304-14.

18 Spingarn em sua *History of Literary Criticism in the Renaissance* (Nova York, ed. rev., 1924) estuda êste tópico através dos termos “função” e “justificação” da poesia.

desafiado pela comunidade, respostas diferentes: a resposta que A. C. Bradley chama “poesia pela poesia”¹⁹ e teóricos fazem bem ao deixar o termo “função” servir a tôda a ordem “apologética”. Usando a palavra dêsse modo, diremos que a poesia tem muitas funções possíveis. Sua função primeira e principal é a fidelidade à sua própria natureza.

19 A. C. Bradley, “Poetry for Poetry’s Sake”, *Oxford Lecture on Poetry*, Oxford, 1909, pp. 3-34.

CINCO PROPOSIÇÕES PARA UMA SOCIOLOGIA DA LITERATURA*

ALBERT MEMMI

Tradução de YVONNE COSTA RIBEIRO

Êste trabalho é apenas um conjunto de *pontos de referência* para uma pesquisa em Sociologia da Literatura.

Não digo isto por precaução oratória ou por excessiva humildade. Devo precisar que os elementos aqui assinalados foram extraídos do trabalho anual de um grupo de pesquisadores.¹ Ouvimos a maioria de nossos colegas que se dedicam a esta disciplina nascente,² tentamos elaborar uma bibliografia exaustiva e crítica, lançamos enfim as bases de uma primeira investigação. Mas esta modéstia faz, de certa forma, parte integrante dessa comunicação. Entretanto o que impressiona, depois dêsse inventário de um ano, é o *atraso excessivo* e evidente dêste ramo da Sociologia.

* "Cinq Propositions pour une Sociologie de la Littérature", por Albert Memmi, em *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. II, 19ème année, 1964.

1 ... *sur la sociologie de la littérature*, seção do grupo de Sociologia do Conhecimento e da Vida Moral, sob a direção de G. Gurvitch (C. E. S. e VI seção do E. P. H. E.).

2 Entre outros: J. Duvignaud (O Teatro), L. Goldmann (Marxismo e Literatura), H. Lefèvre (Sôbre Estética), M. Zeraffa (O Romance), R. Escarpit, J. Laude, A. Memmi etc.

De início nossos esforços são muito recentes, não nos beneficiamos de uma linhagem de precursores sólidos nos quais nos pudéssemos apoiar e se necessário negar, como no caso da Sociologia Política e da Econômica. São muito raras as obras de referência; conhecemos naturalmente a obra de Mme de Staël,³ ou as pesquisas de Taine com sua proposição ternária,⁴ as diversas notas esparsas de Marx,⁵ revistas e completadas por Plekhanov...

Os historiadores da literatura e os críticos não desconheceram inteiramente o aspecto sociológico de seu objeto de estudo. Ocasionalmente tentam notar o papel da sociedade, relacionar literatura e sociedade, sugerir a influência de tal condição social sobre tal forma literária. Mas enfim tudo isso era ou muito pouco sociológico, ou muito esparso e fragmentado, ou mesmo superficial.

Encontramo-nos enfim diante de uma disciplina praticamente a criar. Acredito não ofender ninguém acrescentando que nossos raros colegas que se têm ocupado seriamente deste assunto estão ainda, no seu conjunto, em um momento *problemático e programático*.⁶ Os dois pontos estão evidentemente ligados. Não estamos certos da maneira pela qual os problemas devem ser colocados, nem de acordo sobre sua hierarquia, hesitamos sobre as perspectivas metodológicas, não distinguimos, com vigor suficiente, os problemas específicos dos problemas gerais.

Colocar-nos-emos sob o ângulo dos autores ou sob o ângulo dos leitores, ou como se diz: da produção ou do consumo? Algumas vezes querendo tudo estudar e explicar, colocam-se mais ou menos no mesmo plano a venda dos livros e a psicossociologia do autor, os circuitos de distribuição e os movimentos literários. Penso ainda no desaparecimento puro e simples da Sociologia da Literatura na Sociologia da Arte.

3 *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, 1800.

4 Apresso-me a dizer que existe muito mais na obra de Taine, é preciso não se prender às suas obras mais sistemáticas, mas reler também seus prefácios.

5 Reunidas por J. Freville, sob o título *Sur la littérature et l'art*. Ed. Soc.

6 Penso, por exemplo, nas pesquisas de meus amigos e colegas L. Goldmann e R. Escarpit... eles sabem que isso não é diminuir os resultados que já obtiveram.

Em suma, se a Sociologia da Literatura sofre um atraso relativo, comum a toda Sociologia, sofre também um atraso *absoluto*, específico.⁷ E talvez partindo daí, poder-nos-íamos perguntar se este atraso não tem um sentido particular. Procuraremos em seguida superar as causas desse atraso e precisar as condições de desenvolvimento de uma Sociologia da Literatura.

Não tenho a ambição de iniciar aqui esta Sociologia. Quero simplesmente tentar responder à pergunta formulada por este colóquio e que é esta, de acordo com minha exposição: Quais são as condições preliminares necessárias à Sociologia da Literatura?

Creio que poderíamos caracterizá-la assim, se quiséssemos resumir a situação deixando de lado os esforços mais recentes: existia ou uma Sociologia da Literatura que se ignorava, com todas as lacunas, a incoerência e o superficial que isto acarreta, ou uma recusa de tal Sociologia.

Dissemos que é possível recolher preciosas anotações nas diversas obras sobre as *artes da literatura*⁸ e até nos manuais de literatura. Encontram-se mesmo ensaios, balbuciantes mas evidentes, relacionando as obras com os momentos sócio-históricos nos quais surgiram, ou a historicidade de um autor com sua obra. Os manuais mais recentes contêm, agora, quadros cronológicos ressaltando acontecimentos sociais e literários. Mas quase não se pensa em ir adiante, em procurar ligações mais profundas, mais íntimas e sobretudo mais explicativas — se isso for possível, logicamente. Mais frequentemente, trata-se apenas de um *decor*, da procura do pitoresco, como observa R. Escarpit.⁹ Saber que Molière representava diante da corte, que o sucesso de suas peças dependia da aprovação de alguns poderosos, que uma cabala poderia arruinar Racine..., aguça a curiosidade, excita o espírito. Na melhor das hipóteses é um preâmbulo ou um capítulo suplementar, cada vez mais costumeiro nos cursos de literatura, mas apenas um capítulo entre outros, o menos integrado, o mais deslocado dentro da obra.

7 Não insisti bastante, no texto, sobre este atraso *relativo* e banal; Mme. de Staël não poderia evidentemente dar-nos uma Sociologia da Literatura, nem mesmo Taine. Acontece que a Sociologia da Literatura está hoje atrasada mesmo em relação à Sociologia da Arte e à Sociologia do Conhecimento, das quais participa.

8 A expressão, que me parece excelente, creio que é de M. Hytier, que fez dela o título de uma de suas obras.

9 R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, p. 6, P. U. F. (colecção "Que sais-je?"), Paris, 1958.

De certa forma, confesso que a recusa de tãda Sociologia da Literatura me parece mais vigorosa, mais esclarecedora do que esta Sociologia encoberta e ignorante dela mesma. Resolutamente, as obras sã consideradas nelas mesmas, fora de qualquer contexto social, como fora de qualquer contexto psíquico. Afasta-se com desdém tãda perspectiva genética como tãda destinação social do fato literário. O importante é a obra acabada, a obra autônoma. Esta recusa baseia-se numa verdadeira tradição, certamente mais antiga, muito tenaz e significativa.

Nesta perspectiva, o fato literário parece beneficiar-se de uma espécie de reverência, comum aliás ao fato religioso e ao fato do pensamento em geral. É incompreensível em sua gênese e imprevisível no seu destino; possui um certo mistério.

Em relação ao autor, é a teoria do *gênio* que surgiria inesperada e inexplicavelmente na história dos pensamentos e das paixões humanas; em relação aos mecanismos de criação é a teoria romântica da *inspiração*, enfim a obra não tem intenção, nem destinação, nem significação, e logo não possui finalidade. Ou, então, possui uma significação e uma finalidade tão importantes, tão extraordinárias que não têm mais nada em comum com a atividade humana real.

Compreende-se então a impossibilidade *a priori*, a vaidade, de tãda tentativa de explicação sociológica; compreende-se que elas se apresentam, de certa forma, escandalosas. Esta é a origem de um certo terrorismo literário, costumeiro aos fiéis de igrejinhas literárias, fenômeno muito comum. Obstinando-se em abordar a obra literária sob o ângulo da explicação científica, ou quase científica, incorremos em certas sanções... sociais precisamente, que vão da ironia à cólera: então, somos "fari-seus", temos espírito "destruidor", não é assim também que se chega "ao fundo das coisas".

Tudo se passa como se entrasse em jôgo um forte *mecanismo de defesa*; como se a Sociologia tivesse ou necessidade de se ignorar para avançar ou de se negar ao tomar consciência dela mesma.¹⁰

10 Creio que, apesar das aparências, êsse tabu por *excesso de respeito* pode ser *aproximado* de uma certa agressividade, um pouco cômica, com relação às obras e autores que não sã compreendidos: "Êste Picasso, eu o esbofetearia", dizia uma pessoa de minhas relações.

Por que esta recusa? ¹¹ Será inteiramente sem motivos? Se estou aqui e se escolhi êste tema de comunicação, é certamente porque creio ser possível uma Sociologia da Literatura; possível e legítima: não existe razão *a priori* para que a literatura, a arte e tôdas as produções do espírito humano escapem a uma investigação científica. No entanto, creio que existe uma explicação para esta recusa, para esta hesitação, pelo menos, para esta abordagem do fato literário. E que esta recusa é significativa. Creio que as tentativas de explicação, até aqui, fizeram a literatura correr um verdadeiro *risco de destruição: a explicação científica chegou a destruir freqüentemente, neste domínio, seu próprio objeto*. Tomarei apenas dois exemplos: um na Sociologia, outro na Psicologia, que são as duas vias reais de acesso à compreensão do fato literário.

Começamos pela tentativa psicológica, que é a mais conhecida e a que foi mais longe: a tentativa psicanalítica. Onde chegou o esforço de abordagem psicanalítica? Apesar das advertências proféticas de Freud, suas próprias precauções, que êle multiplica, por exemplo, quando aborda Shakespeare, seus discípulos acabam vendo no artista apenas um doente e, lógicamente, prevendo o fim da literatura. ¹² Se êste é o último serviço que presta o sábio psicanalista à literatura, compreende-se que os literatos prefiram dispensar esta ajuda ruinosa. ¹³

A tentativa marxista, que será nosso segundo exemplo, é mais fragmentária, menos sistemática, até aqui; no entanto, não há dúvida de que ela chegou igualmente a negar a autonomia do fato literário, a enfraquecer sua especificidade. Basta folhear alguns exemplares da revista moscovita *Literatura Soviética*. O fato literário é considerado como um fato social, mas Jdanov acrescenta: "O primeiro critério de tôda obra de arte (é) o grau de fidelidade com o qual representa a realidade".

11 Objetaram-me que exagerei o papel desta *recusa*. Não se trata evidentemente de uma recusa sistemática e dogmática. É no entanto *um fato* que nada se encontra sobre o fato literário nos últimos grandes sociólogos. Como explicar esta ausência?

12 "Assim como o fundador da religião foi superado, o homem artista também deve ser superado, transformando-se em médico. Os criadores tornam-se artistas da cura..., etc... (Otto Rank).

13 Sobre as relações metodológicas e de fato, entre a Psicanálise e a literatura, permito-me retornar ao capítulo "Littérature et psychanalyse" redigido por A. Memmi e pelo Dr. M'Zzan, no *Traité de psychanalyse* (P. U. F.; a ser editado).

Ou seja a natureza do fato literário fica dependendo de algo exterior a êle mesmo. Pode-se dizer verdadeiramente que essas numerosas obras que não se preocupam em “representar a realidade” deixam de ser por isso autenticamente literárias? Podemos negá-las, ignorá-las, elas não deixarão de existir. Para citar outro marxista de maior envergadura, Lênin: “Os fatos são terrivelmente obstinados...”¹⁴ Em suma, como o esforço psicanalítico, o esforço marxista não chega a atingir a especificidade do fato literário. Querendo reduzi-lo para melhor compreendê-lo, certamente, e também para dirigi-lo, é preciso confessar, acaba por provocar seu desaparecimento. Chegamos nos dois casos a uma espécie de paradoxo. A abordagem científica parece destruir seu próprio objeto, quer dizer, definitivamente negar-se a si mesmo.

Não haverá então outra alternativa senão êste dilema entre o tabu¹⁵ e a destruição, a opacidade intocável do fato literário, sua redução e conseqüentemente seu desfalecimento? O que quer dizer nos dois casos: *a impossibilidade de uma Sociologia da Literatura?*

Se acho necessário superar esta alternativa, para progredir em Sociologia da Literatura, repito que geralmente são muito significativos os impasses a que chegamos. E é por isso que insisti nas dificuldades encontradas até aqui. Creio que podemos extrair um *ensinamento* dessas dificuldades, para não recair em novos impasses e também para formular proposições construtivas. Acreditei poder enunciar os resultados dêsse duplo esforço, sob a forma das cinco proposições que se seguem:

14 Citado por R. Escarpit, *op. cit.*, p. 10.

15 Existe outra causa para êste tabu, que reservo para uma elaboração mais ampla. A literatura é freqüentemente uma forma para uma sociedade tomar consciência dela mesma. Sabemos que esta constatação é raramente agradável. Daí, se refletirmos, surgem duas atitudes possíveis, negá-lo ou combatê-lo. Efetivamente, é isso o que se passa. A literatura é acusada e o escritor é realmente condenado. O tributo pago pelos escritores à pressão e à sanção é extraordinariamente pesado..., ou ainda o fato literário é considerado como um fato de pura *fantasia*: um delírio; genial ou estúpido, o que vem a ser a mesma coisa, nesta perspectiva de afastar o fato literário da vida social. Vê-se que a recusa dos artistas em se deixarem “sociologizar” junta-se a uma certa recusa, da própria sociedade em deixar esclarecer o fato literário, donde de esclarecer-se a si mesma.

1 — *Considerar o Fato Literário como um Fato Sociológico*

Esta será nossa primeira proposição sôbre a qual penso que todos estarão de acôrdo, pelo menos todos os sociólogos. Quaisquer que sejam as dificuldades que irão surgir, esta é uma condição mínima, que quer dizer simplesmente ser necessário adotar uma *atitude sociológica* diante do fato literário.

(Notem que não disse: como um “fenômeno social”, em todo caso não apenas como um fenômeno social; veremôos progressivamente o que êle contém). Será que incorremos no risco que ameaça a grande maioria das tentativas sociológicas?

2 — *Não Reduzir o Fato a Algo Exterior a Êle Mesmo*

Vemos logo a necessidade desta segunda proposição que limita e ao mesmo tempo completa a primeira. Devemos admitir *a priori* uma certa opacidade do fato literário, opacidade esta que é necessário explicitar precisamente. Sob pretexto de uma compreensão, o fato literário se via rapidamente, muito rapidamente, transformado em outra coisa: *sua especificidade* desaparecia. Será esta, em verdade, uma atitude comodista e, por que não, dogmática? Se a redução é possível, deve ser apenas um resultado, um resultado longínquo, obtido no final de uma pesquisa científica e não sustentada desde o início. Pelo contrário, é esta especificidade que é preciso explicar, se quisermos criar uma Sociologia da Literatura. Partamos pois dessa especificidade e coloquemos o fato literário como uma incôgnita que não se refere *nem a outro fato, nem tampouco a outro fato sociológico*.

3 — *O Fato Literário é um Fato de Valor*

Certamente, dir-me-ão imediatamente, mas qual é esta especificidade? A questão impõe-se agora, com efeito, e pede esta terceira proposição, à qual me desejo dedicar mais do que às outras. É talvez por ter desconhecido esta característica (o fato literário é um fato de valor) que a maioria das tentativas, tão meritórias, não atingiram o fato literário, falaram de outras coisas ou fizeram-no desaparecer em conjuntos demasiadamente vastos.

Não estou de acôrdo neste ponto com nosso colega R. Escarpit, quando escreve: “Nós não procuramos nenhum crité-

rio de valor”,¹⁶ ou ainda: “Está bem claro que não definimos a literatura por nenhum critério qualificativo...”¹⁷

Desaparecido o valor, o que diferencia, então, uma obra literária de um papel qualquer coberto de sinais? O livro de poemas ou o romance, por exemplo, do jornal? Escarpit responde indiretamente a esta objeção, precisando contudo que a literatura é *não funcional*, que é *gratuita*. Isso evidentemente não basta, indica-nos apenas o que a literatura não é. Se ficarmos aí, os romances policiais da Gallimard seriam um ponto alto da literatura, pois não se pode imaginar mais perfeita *gratuidade*. Vemo-nos obrigados a chegar a características positivas e particulares do fato literário.

Escarpit, aliás, querendo esclarecer um pouco esta gratuitade, acrescenta que a literatura satisfaz a uma “necessidade cultural não-utilitária”. Mas o que é esta necessidade *cultural* não-utilitária? A que corresponde na obra literária e o que satisfaz esta necessidade? Não é evidente que esta incógnita está mais ou menos presente e algumas vezes perfeitamente ausente? E não será isto que faz com que uma obra seja literária e outra não?

Em verdade creio, pelo contrário, que é preciso apegar-se a esta característica de *valor*. Não digo que ela será facilmente manuseável, sei mesmo que ela nos trará muita dificuldade, tanto mais dificuldades que este será, precisamente, o principal objeto de toda... Sociologia da Literatura, pelo menos, acredito.

Proponho, ao contrário, que se distinga imediatamente uma *Sociologia da Literatura* de uma *Sociologia do Escrito*. Isto restringe nossas ambições, mas precisa o campo de nossas pesquisas. Diante dêste acontecimento dinâmico que é o objeto impresso, que possui uma duração particular e, além disso, complexa e múltipla, serão necessários vários esforços para chegar à sua compreensão completa, desde a sua gênese e ao longo de seu destino. Será preciso, evidentemente, uma Sociologia do autor, uma Sociologia do leitor, da impressão, da edição, da distribuição e da livraria... (E falamos aqui, apenas, de Sociologia, está claro que será preciso recorrer a outras disciplinas: Psicologia, História, História das Idéias etc...) Mas

¹⁶ *op. cit.*, p. 10.

¹⁷ *ibid.*, p. 21.

o que, a meu ver, nos deve preocupar é *uma Sociologia privilegiada do fato literário*, ou seja, do que nêles não coincide com outra coisa, nem com o escrito como mercadoria, nem como produto de transformação etc. . .

Peço desculpas por insistir tanto nessa noção de valor, mas me parece que é necessariamente nesta direção que devemos avançar se quisermos criar uma verdadeira Sociologia da Literatura e não escamotear problemas.

4 — *O Fato Literário não é um Fato de Conhecimento*

A afirmação precedente, o caráter de valor, permite-nos evitar outro perigo: o desaparecimento da Sociologia da Literatura na Sociologia do Conhecimento.

As relações entre a Sociologia da Literatura e a Sociologia do Conhecimento levantam uma série de problemas importantes e apaixonantes, que mereceriam, por si só, um estudo; peço perdão de só mencioná-los aqui e apenas na perspectiva dêste congresso. Desculpo-me ainda, pois que, falando muito rapidamente, corro o risco de não me fazer compreender. Tentemos contudo. Não quero dizer que a Sociologia da Literatura não faça parte da Sociologia do Conhecimento (assim como, de outra forma, faz parte da Sociologia da Arte). Digo simplesmente: o fato literário não é *apenas* um fato de conhecimento e a Sociologia da Literatura não é *apenas* um capítulo da Sociologia do Conhecimento.

Um fato literário pode fazer com que apreendamos algo, isto faz parte das intenções do autor, pelo menos de modo geral. É nisto que a literatura participa do conhecimento e da comunicação. Mas o fato literário não é *inicialmente* um fato de conhecimento e sobretudo não é *apenas* isto: é outra coisa, ora esta outra coisa é essencial para sua determinação. Para apoiar o que acabo de dizer, o único método seria realizar uma investigação junto aos autores assim como junto aos leitores; e é o que procuraremos fazer no próximo ano. Mas creio que podemos ver facilmente que:

a) O fato literário não é *nem um documento, nem o resultado de uma investigação*. Um romance pode ser *igualmente* um documento, porém se êle fôsse apenas isto um bom gravador escondido no escritório de um psicólogo substituiria vantajosamente o romancista (e é isto o que dizem, brincando, alguns de meus amigos psicossociólogos). Se se tratasse apenas

de “representar a realidade” social (Jdanov), uma coleção de jornais seria superior a todos os romances do mesmo período.¹⁸

b) *O fato literário não se reduz a significações*, nem a significações psicológicas reveladoras de psiquismos e de comportamentos individuais, nem a significações sociais. Ao tratar o fato literário essencialmente como um fato de significações, como faz meu colega e amigo Lucien Goldmann, deixa-se ainda escapar o que é próprio do fato literário.

Sei que Goldmann acrescenta que a Sociologia da Literatura deve ocupar-se igualmente da *coerência entre o conteúdo e a forma da obra*.¹⁹ Porém esta é uma questão de proporções e de hierarquia, parecendo-me evidente que para Goldmann o essencial é o que êle chama de *estrutura significativa*. Se nos colocarmos inicialmente sob o ângulo da significação, que diferença existe entre um livro literariamente realizado e um livro não-realizado? Corre-se o risco de encontrar o seguinte paradoxo: freqüentemente livros medíocres são mais cheios de significação do que livros realizados. Dir-se-á, então, que êles são mais *literários*? Vemos em que situação absurda podemos incorrer: o menos realizado seria o mais literário.

Em suma, se o fato de literatura contém significações, em função da própria matéria utilizada pelas Artes da Literatura, quer dizer as palavras, não creio que êle seja *inicialmente um fato de significação*. Esquece-se muitas vezes, aliás, nesta perspectiva e em muitas outras, que a Sociologia da Literatura deve ser igualmente uma Sociologia da Fantasia.²⁰ Certamente, podemos dizer que a fantasia informa de alguma maneira, que comporta igualmente significações.

Mas ela informa de uma maneira tão indireta e variada que tôdas as suas descobertas, disfarces, fugas, ardis, ocupam-nos mais pela sua própria existência do que pelo que nos pretendem transmitir. E que a Sociologia da fantasia é sobretudo

18 Ainda uma vez, quero que se vá mais longe e que se diga: “A literatura não existe ou não existe mais”. Vemos então que não existe, tampouco, possibilidade de uma Sociologia da Literatura.

19 Cf. além do livro *Dieu Caché* (ed. Gallimard), “L’apport de la pensée marxiste à la critique littéraire”, em *Arguments* n.ºs 12-13, ano III.

20 Poder-se-ia ainda distinguir uma Sociologia do *voto*, noção sôbre a qual já dei algumas indicações. Sôbre as relações com a fantasia, será necessário igualmente todo um desenvolvimento.

a Sociologia dêsesse jogos do espírito e da sensibilidade, se chegarmos a realizá-la, evidentemente.

5 — O Fato Literário não é uma Técnica de Ação

Vemos como chegamos sempre com tanta lógica (é reconfortante que tôdas essas proposições se liguem e se atraiam mutuamente) a esta idéia: de que o fato literário não tem e não procura senão a sua própria eficácia: êle não é uma técnica de ação exterior à sua própria finalidade. Não é nem um instrumento de propaganda nem um método de persuasão. Caso contrário, um cartaz de grande tiragem, o discurso de um general amado por seus soldados, seriam literariamente superiores a um texto de Goethe, ou melhor que o discurso de um general de teatro imaginado por Shakespeare; o que é falso.

Essas são as cinco proposições que desejava apresentar-lhes muito rapidamente. Pode-se ver que não cheguei, propriamente, ao conteúdo desta Sociologia. Trata-se antes, permitam-me a expressão, de *prolegômenos a uma Sociologia da Literatura*. Pareceu-me indispensável estabelecermos um entendimento prévio sobre êstes pontos: o que é a Sociologia da Literatura e qual o seu objeto próprio?

Mas já podemos ver delinear-se os problemas *específicos* desta Sociologia e as direções em que nos devemos engajar. Chegamos a ver impor-se a nós esta noção de valor. Estou convencido de que o fato literário nos escapa se não o definirmos como um fato de valor. Parece-me, agora, que nossa tarefa mais urgente é inventariar e esclarecer esta noção de valor.

Qual é, por exemplo, a relação entre o fato de valor e as formas sociais? Veremos talvez que êste valor é dinâmico e histórico, mas ao mesmo tempo veremos também o que nêle está ligado a esta ou aquela forma social e o que nêle escapa a uma forma social particular. Não é por querermos fazer uma Sociologia que não devemos ver o que escapa às formas sociais... senão, talvez, à Sociologia. Para isto, será preciso primeiramente progredir um pouco mais na natureza do fato literário e de sua finalidade. Se desejasse resumir em uma fórmula esta finalidade, diria que ela reside numa *dialética "jubilação-comunicação"* (deixo-lhes aqui alguns pontos de referência, ainda incertos, para os quais espero poder voltar mais demoradamente). Trata-se, creio, de procurar uma jubilação por intermédio de uma comunicação e de obter uma certa comunicação por inter-

médio de uma jubilação. (Eis porque, diga-se de passagem, os problemas de "*mise en forme*" são tão importantes: eles regem tanto a comunicação quanto a jubilação. São ao mesmo tempo problemas de técnicas e de público; parece-me impossível dissociar os dois termos dessa dialética.) Graças a esta análise, percebe-se talvez o que é temporalizado e o que não o é. É provável que reencontremos aqui, sob uma forma sociológica, a distinção freudiana entre os prazeres preliminares que são fortemente temporalizados (quer dizer, para nós, fenômenos *de moda*, *de sucesso passageiro*, *de gosto da época*, *de estilo*, etc...) e os gozos profundos, correspondendo à satisfação de pulsões profundas e que ultrapassam, pois, o tempo particular de uma época; daí esta impressão de absoluto, de fora do tempo. Mas vemos, ao mesmo tempo, como este aspecto do fato literário e do valor, que escapa realmente a tal forma social dada, é no entanto alcançada por uma Sociologia mais compreensiva, mais global, pois que tem por objeto um conjunto humano que transcende qualquer tempo particular.

Quais são, aliás, as componentes dessa noção de valor, a hierarquia dessas componentes?

E não terá essa hierarquia variado ao longo do tempo, não estará ela justamente variando aos nossos olhos? Foi o que sugeriu, no decorrer de uma notável exposição,²¹ meu colega e amigo H. Lefèvre, dizendo que estávamos passando da categoria do belo à do "interessante". No seu todo, a *obra-prima* seria a que reunisse mais componentes: beleza e interesse, significação e coerência etc...

Mas já estamos começando esta Sociologia da Literatura e este não é nosso propósito.

21 Se encontrarmos meios materiais, possivelmente publicaremos as comunicações deste ano.

LAZER CINEMATOGRAFICO E CULTURA POPULAR*

JOFFRE DUMAZEDIER

Tradução de DORA ROCHA

O público de cinema já foi objeto de numerosos levantamentos estatísticos na França.¹ Esses levantamentos nos informam que a indústria cinematográfica não tem, como afirmaram algumas vezes jornalistas líricos, a importância da indústria automobilística ou petrolífera... Vem em 76.º lugar entre as indústrias nacionais (nos E. U. A. em 45.º lugar). A França, apesar de seus René Clair, seus Renoir ou seus Resnais, apresenta uma frequência média que não ultrapassa oito sessões anuais por habitante, o que a coloca em 20.º lugar no mundo, ao lado da Noruega, Tcheco-Eslováquia, Chipre, etc., vindo bem mais atrás de Israel (38), de Costa Rica (30), da Inglaterra (29), e dos E. U. A. (22). Em 1954, 65% dos franceses foram ao cinema, e 30% deles uma vez ou mais por mês. É entre os 15 e os 24 anos que se vai ao cinema com maior assiduidade (36 vezes em média). Depois dos 25 anos, a frequência diminui progressiva-

* "Loisir Cinématographique et Culture Populaire", em *Regardes Neufs sur le Cinéma*, Éditions du Seuil, pp. 273-291, 1963.

1 *Le Cinéma et son public*, por J. Durand, Éditions Sirey, Paris, 1958, 234 páginas.

mente até a velhice. Excluindo-se os incapacitados economicamente, pode-se afirmar que as camadas populares vão mais assiduamente ao cinema do que as camadas burguesas, as mulheres, contrariamente ao que se poderia pensar, indo menos do que os homens.

Deve-se deduzir daí que a importância do cinema é exagerada? Antes de mais nada, a participação nos espetáculos cinematográficos representa na França, como em qualquer país, 80 a 90% da participação no total de espetáculos. Além disso, a influência do cinema parece ser muito mais intensa do que a de todos os outros meios de informação, jornal, rádio, televisão, livros inclusive. Assim, procuramos saber quais os meios de informação que deixam “o máximo de recordações importantes” na imaginação ou no pensamento da população de uma cidade: Annecy.² Essa aglomeração possuía por volta de 40 000 habitantes no momento da *enquête* (1955-1957) e apenas duzentos lares dispunham de televisão. Não somente o espetáculo cinematográfico é citado cinco vezes mais do que todos os outros reunidos, mas é citado quase que duas vezes mais do que a leitura de romances e outros livros e cinco vezes mais do que os folhetins, revistas, jornais, etc.

As *enquêtes* nos revelam que as discussões entre pessimistas e otimistas sobre o gosto do público (ou do povo) são vãs. Seus gostos são fundamentalmente ambíguos. Apresentam progressos incontestáveis com relação ao período anterior à guerra. Hoje em dia, as receitas mais fortes são em geral as dos filmes mais conhecidos, desses 20% da produção dos quais a crítica fala em termos mais ou menos elogiosos. Mas nem o melhor nem o pior desses 20% são sufragados automaticamente. As Ciências Sociais do cinema conseguirão elucidar os critérios do sucesso? Em 1954,³ as melhores receitas foram as do *Salário do Mêdo*, seguido de *Porte des Lilas*, *Se Versalhes Falasse*, *Gervaise* e *Napoléon*. Quanto aos filmes estrangeiros, *Sissi* bate todos os recordes, seguido de *La Strada* e *Tant qu'il y aura des hommes*. O principal fato, portanto, é a ambigüidade dos gostos do público.

2 *Le Loisir et la Ville* (Annecy), por J. Dumazedier, dois tomos, Editions du C. N. R. S., Paris, 1960.

3 “Enquête de 1954 sur un échantillon national”, Centre National du Cinéma.

Estas informações econômicas e sociológicas dão uma base objetiva à reflexão sobre o cinema. Mas seria preciso ir além dos estudos sobre o valor da participação ou o conteúdo das preferências cinematográficas. Seria interessante saber experimentalmente a que atitude ligam-se estas escolhas muitas vezes diferentes ou contraditórias.

A análise estrutural⁴ dessas atitudes nos permitiria sem dúvida compreender melhor sua coerência ou sua incoerência. De que modo variam as atitudes de um mesmo indivíduo? Em que condições e segundo que processos os tipos de atitudes, os níveis de aspirações, evoluem? São perguntas que precisariam ser respondidas.

Enquanto esperamos pelo resultado da associação da mais refinada teoria com o mais rigoroso dispositivo experimental, contentemo-nos em trazer algumas informações empíricas sobre as atitudes do público. Para o criador, informador ou o educador, importa conhecer desde agora os diferentes níveis vividos da cultura cinematográfica. Poder-se-ia assim medir a distância entre os níveis observados e os níveis esperados ou desejados pelos artesãos conscientes ou inconscientes da cultura popular.

Nossos exemplos, tomados na *enquête* que efetuamos em Annecy, não são trazidos a título de demonstração, mas somente de ilustração. Estas ilustrações são sempre típicas de um conjunto de reações, de uma categoria de público. Eliminamos provisoriamente os casos excepcionais, não porque eles sejam desprovidos de interesse, mas, à diferença de um jornalista, um sociólogo não pode confundir o fato singular com o fato geral. E toda vez que nossos trabalhos atuais nos permitiram, demos ordem de grandeza a esses fenômenos. Os números não explicam nada, mas, sem eles, é impossível distinguir o extenso do restrito, o normal do excepcional.

POR QUE SE VAI AO CINEMA?

À primeira vista, a resposta a esta pergunta parece simples. No entanto, alguns sustentam que o cinema é antes de tudo destinado a levar ao sonho; outros argumentam que o cinema é um meio de difundir conhecimentos; alguns ainda afirmam que o "cine" para a grande maioria é um meio como outro qualquer de passar o tempo. Presume-se que a significação do

4 *Anthropologie Structurale*, por Levi-Strauss, Ed. Plon, 1957.

cinema deva variar de indivíduo para indivíduo. Mas em que proporção? Pode-se sustentar mesmo “que hoje em dia todo mundo vai ao cinema” e que é sempre preciso partir dêle “para uma ação cultural sôbre as massas”? Medir a amplitude relativa das diferentes significações do cinema na população total de uma aglomeração urbana é fornecer indicações claras sôbre as condições nas quais se exerce uma educação popular através do cinema.

Em Annecy, o comparecimento ao cinema corresponde mais ou menos à média francesa, por volta de 60%, dos quais um terço vai uma ou mais vêzes por mês.

Ora, uma boa parte dos espectadores não parece impelida pelo amor ao cinema, ou por uma necessidade de participação no “universo fílmico”, mas pela simples necessidade de romper com os hábitos da vida cotidiana. Suas motivações são antes de tudo negativas. Procuram uma libertação. O cinema não passa de um meio negativo de libertação, um meio de escapar, por exemplo, ao “contexto da família”. É uma ocasião de sair, ...um meio de romper a monotonia, o dia-a-dia, de esquecer o tedioso, de “arejar as idéias”. O espectador cinematográfico nem mesmo se sente escravo de um horário. Um engenheiro prefere o cinema ao teatro “menos por gôsto do que pelo fato de o primeiro oferecer maiores possibilidades de escolher o horário”. Um operário faz uma escolha semelhante, “pode-se entrar mesmo quando o filme já começou”. Por volta de 30% das respostas comportam êsse gênero de razões.

Essa atividade liberatória não parece ser vivida como um sonho estranho à vida cotidiana. Pelo contrário, entra em competição permanente, tanto com as obrigações de cada dia quanto com os outros lazeres. As obrigações familiares são as mais citadas: “Vou muito raramente ao cinema. Não podemos sair por causa das crianças e eu não vou sôzinho”, diz um trabalhador. Outros vão ao cinema não para ver os filmes, mas para... Não nos esqueçamos de que na França 52% dos espectadores vão ao cinema com seus cônjuges, contra 30% somente que vão com “amigos”.⁵ As motivações familiares interferem estreitamente nas motivações pròpriamente cinematográficas, tanto para reforçá-las quanto para diminuí-las e mesmo suprimi-las. “Cinema? Eu por mim penso no meu nôvo apartamento

5 “Enquête du Centre National du Cinéma”, 1954.

e nos móveis que farei”, nos diz um dêsses 40% dos habitantes de Annecy que se abstêm. O cinema pode aparecer como a antítese inadmissível das obrigações familiares: “Nunca mais fui ao cinema depois da morte de minha mulher”, confia-nos um trabalhador de trinta e seis anos.⁶

Quando a participação cinematográfica é possível, não é considerada como diferente das outras atividades de lazer. É um lazer entre cem outros e entra em concorrência com todos os outros para exercer sua função liberatória. Há os exclusivos: “Não vou ao cinema, prefiro jogar, é mais tranqüilo”, diz um trabalhador de vinte e nove anos. “Desde que êle se entusiasmou pela pesca não vai mais ao cinema”, explica a mulher de um empregado de trinta anos. “Prefiro praticar esportes a ir ao cinema”, declara um ativo pequeno comerciante de vinte e oito anos. Mas o cinema muitas vêzes é preferido às outras atividades, como o teatro, por exemplo: “O cinema é menos difícil de decifrar...” ou ainda: “Prefiro cinema, o movimento é mais realista”. No teatro, “é preciso adivinhar, seguir com maior atenção”, ou enfim: “Prefiro o cinema, não se pode dizer que seja mais vivo, mas vai mais rápido”, diz um trabalhador de quarenta anos, e também, mais ou menos nos mesmos termos, uma padeira de quarenta e nove anos...

O Prazer Fácil

Não só uma libertação, mas também um prazer é o que os nossos cidadãos esperam da participação no espetáculo cinematográfico. Essa expectativa é múltipla, diversa como as próprias funções das atividades de lazer. Para muitos, o cinema é um simples passatempo: “Vou ao cinema”, diz um técnico de trinta anos, “para passar o tempo, quando não tenho nada o que fazer nos domingos”. Esse descanso elementar trará uma satisfação que exclui qualquer esforço de compreensão ou reflexão: “Para mim, é uma simples distração, não gosto dos filmes muito complicados...”, declara um trabalhador de vinte e seis anos; e um empregado: “Não fica nada em mim dos filmes de que gosto, só os vejo para me distrair”. Essa satisfação poderia por vêzes aproximar-se da do sono, se os filmes não apresentassem movimento. Encontramos esta apreciação por parte

6 “Enquête du Centre National du Cinéma”, 1954.

de um trabalhador de trinta e cinco anos: “Gostei bastante de *Guerra e Paz*, gosto do filme onde há movimento. Se o filme não é movimentado, “durmo”. Este gênero de razões constitui por volta de 30% das respostas.

Um número maior de espectadores (40% das respostas) procura no cinema um divertimento positivo. Estes atribuem um sentido mais preciso, mais rico, à sua participação no espetáculo cinematográfico. Procuram no cinema o prazer das situações imaginárias. Desejam sentir emoções e experimentar sentimentos. Todo homem, imaginativo ou não, tem o poder de “visualizar sonhos”. Graças ao cinema, qualquer um pode ser na imaginação aquele que acredita ser, aquele que não ousa ser, aquele que deseja ou quer ser. O cinema permite-lhe satisfazer esse “double” que faz parte da sua realidade semi-imaginária. Encontram-se na nossa *enquête* os temas do amor, do erotismo, do luxo, da luta, da aventura ou do riso. Mas o impressionante é que os sufrágios mais numerosos — 20% — são dados aos filmes alegres. *As Férias de M. Hulot* são citadas freqüentemente; o artista mais evocado não é nem Brigitte Bardot nem mesmo Gabin, mas Fernandel. “Não vou a filmes tristes, a vida em si já é bastante triste”; ou ainda: “No cinema eu pretendo rir, pois não se tem muitas ocasiões de fazer isso”, diz um artesão. “Tenho predileção pelos filmes divertidos, bem divertidos”, diz um comerciante; enquanto isso, na categoria da administração e da intelectualidade, os louvores são feitos sobretudo a Carlitos.

A Realidade Ultrapassa a Ficção

Terminemos fazendo notar que por volta de 24% das respostas vêem o cinema primeiramente como um meio de informação e de formação: “informar-se”, “instruir-se”, “refletir sobre problemas”: “Gosto do que é vivido, do que é verdadeiro”. Um trabalhador de vinte e cinco anos diz: “Vou ao cinema sobretudo para ver o jornal”. “Só me lembro dos documentários e dos jornais, a ficção não me interessa”, diz um empregado de cinquenta anos. “Gosto de documentários como *O Mundo do Silêncio*”, diz um jovem trabalhador. Para estes, em suma, a realidade ultrapassa a ficção.

“O QUE CONSIDERA O PÚBLICO COMO UM BOM FILME?”

Já se pode notar que o cinema “vivido” releva motivações muito complexas. Para completar a nossa análise, procuramos os modelos ideais que podem guiar o espectador na sua apreciação de um bom filme. A pergunta: “Que espera você de um bom filme, de um bom romance ou de uma boa canção?”, ainda que se referindo à obra de ficção em geral, na verdade deu-nos principalmente informações sobre o cinema. Vejamos estas que se seguem:

Por volta de 12% valorizam em primeiro lugar a *forma*, a arte cinematográfica, e esperam que a obra seja bela, que contenha uma “bela história”, que seja bem interpretada. É a vulgaridade, sobretudo, que estraga sua satisfação cinematográfica. “A coisa mais difícil de se encontrar é um filme divertido que faça rir sem ser vulgar”, diz um empregado de trinta anos. Ele gosta de Carlitos e do Fernandel de *L'Angèle*. “Quero sentimento, arte, beleza, tenho horror à vulgaridade”, diz esta empregada de trinta anos que gostou muito do *Salário do Medo*. O artifício é sempre tão desprezado quanto a vulgaridade. “Não gosto dos sentimentos ou situações muito convencionais e artificiais” (um trabalhador de trinta e nove anos). Enfim, na maioria das vezes, este público subordina o papel da estrela ao do ator ou da atriz. “Lembro-me somente da Gervaise, que Maria Schell representava na perfeição”.

13% das respostas reclamam do cinema uma *imagem verdadeira* da vida. Insistem na realidade, na objetividade, no realismo da obra... Em apoio a essas teses acorrem os mais diversos exemplos, dos quais estes são os principais:

— Jornais da tela e filmes documentários: “Só me lembro dos documentários ou dos jornais no cinema, a ficção não me interessa. Gosto do estudo da realidade” (um empregado de cinquenta anos).

— Filmes biográficos: “Gosto do que é vivido, do que é verdadeiro”, diz este trabalhador (45 anos) que gostou de *Moulin Rouge* porque evocava a vida de Toulouse-Lautrec.

— Filmes sociais: Este comerciante de sessenta anos gosta das coisas vividas, de atualidades como *Le Voile Bleu*.

— Filmes esportivos: Este trabalhador de vinte e nove anos: “Não gosto muito de cinema, a não ser os documentários sobre esporte”.

— Enfim, filmes reportagens: “Procuramos aquilo que nos instrui, especialmente as reportagens no estrangeiro... ou os filmes que nos podem mostrar a vida complicada das diferentes camadas sociais, e que em tôda parte há gente honesta e limpa”, declara um trabalhador.

No entanto, a maioria das respostas (65%) acentua não a qualidade da forma, a fidelidade ao real, mas o *interêsse do conteúdo* (tema ou assunto) tratado pelo filme. Nesse ponto, os resultados da *enquête* no que toca às qualidades da obra ideal ratificam os resultados da sondagem sôbre a freqüência. A obra cômica (16%) vem ao lado das realizações que evocam a violência física, a ação e aventura (no total 15%). O tema do amor e do sentimento é encontrado em apenas 10% na nossa amostra de chefes de família. Em compensação, parece-nos importante sublinhar que perto de um quarto das respostas (24%) espera que a obra traga uma imagem enobrecida da vida. Se a obra é realista, espera-se que não seja “muito sombria” (mais de 20%) e “moral”. Deve ter um sentido social, humano. A maioria dos exemplos revela a necessidade de identificação com um herói forte e generoso. Seria possível fazer-se numerosas observações sôbre *Limelight*; êste empregado limita-se a dizer: “Gostei de *Luzes da Ribalta*, encontrei uma coragem magnífica nesse filme”. Se êste trabalhador de vinte e nove anos gostou da *Bataille du Rail* mais que tôdas as coisas, é sobretudo “porque vemos pessoas que se sacrificam”. As recordações que mais freqüentemente permanecem na memória são recordações generosas: façanhas, grandes feitos. “Lembro-me de uma cena do filme *Les héros sont fatigués* em que os dois aviadores se defrontam”. As cenas mais citadas são os episódios de bravura dos *Miseráveis* e de *Notre-Dame de Paris*. Mas essa necessidade de grandeza imaginária pode tomar várias formas... “Napoleão me entusiasmou porque tinha ambição”, diz um empregado de vinte e cinco anos. “Sinto uma grande satisfação com o triunfo da vontade do homem nos conflitos que o opõem aos outros homens”, diz um empregado de trinta e sete anos. Pierre Fresnay é admirado em seus papéis: “É um homem resoluto”. Do mesmo modo, o Dr. Schweitzer é admirado na sua vida, pelo “trabalho que desenvolve na África Negra”. “É uma forte personalidade generosa”, como diz um empregado de vinte e cinco anos. Poder-se-iam multiplicar os exemplos. Todos convergem para a exaltação do

“double heróico” que está latente em um grande número de espectadores.

Que concluir provisoriamente dessa investigação sôbre as motivações e sôbre os modelos? A evocação dêsse cinema vivido nos induz à mais extrema prudência com relação a tôdas as teorias. Ela nos revela a complexidade das atitudes frente ao cinema. Afirmar que o cinema pertence à vida cotidiana do nosso tempo não basta. É preciso estudar a “participação” à luz de uma problemática do lazer e das obrigações. A influência do cinema não pode ser estudada de uma maneira séria se suas relações com o conjunto de lazes e deveres familiares e sociais não forem levadas em conta.

O cinema é sempre o encanto da imagem. Mas a imagem de quê? As imagens de Méliès e de Lumière terão talvez os mesmos traços formais, mas diferem fundamentalmente do ponto de vista do conteúdo. Edgard Morin⁷ tem razão ao insistir na importância do homem imaginário e do “double”, mas diferenças fundamentais separam a identificação com Scarface ou com Pasteur, com Don Juan ou com o Dr. Schweitzer, mesmo se determinado indivíduo se identifica alternativamente com heróis diferentes ou opostos. Enfim, os que atribuem uma importância primeira à forma, à arte, opõem-se aos que ficam insensíveis à vulgaridade e ao artifício. Não se trata de defender aqui uma moral ou uma estética, mas de insistir através dessa *enquête* na diversidade e na ambigüidade das atitudes frente ao cinema; e importa-nos mais ainda distinguir nos espectadores o que chamamos as atitudes passivas e as atitudes ativas.

O QUE É UM ESPECTADOR PREVENIDO?

Todos os psicólogos, sociólogos ou educadores que estudaram ou utilizaram os grandes meios de informação estão de acôrdo ao denunciarem um perigo por parte dos espectadores: a passividade.

Como identificar as atividades *ativas* no cinema? O que é um “espectador prevenido”? Deve-se evitar traçar *a priori* o retrato do espectador perfeito, de acôrdo com uma concepção dogmática da “alta cultura cinematográfica”. Seria imprudente querer traçar, através das análises da crítica, modelos culturais

⁷ *Les Stars*, por Edgard Morin, Éditions du Seuil.

propostos à imitação de todos, sem levar em conta os hábitos específicos das diferentes camadas sociais. Com efeito, se a contribuição dos críticos à compreensão das obras cinematográficas é considerável, não se deve esquecer que a crítica é em geral obra de intelectuais, muitas vezes pouco familiarizados com as condições dos diferentes tipos de público e com o processo de elevação de seu nível cultural.

Num meio local, é importante analisar as reações dos espectadores mais críticos, mais competentes, em particular aqueles que desempenham o papel social de líderes de opinião. Quando há grupos inovadores como os cine-clubes, é interessante observar as reações dos animadores e analisar as atitudes que se propõem suscitar em seu público de trabalhadores, de empregados ou de funcionários administrativos. Possuem um conhecimento intuitivo das condições a serem preenchidas para que as atitudes ativas de seu público progridam em detrimento das atitudes passivas, pelo menos quando são dotados de uma qualificação ao mesmo tempo social, cultural e pedagógica. Enfim, a análise dos modelos culturais ideais, explícitos ou implícitos, que se formam nos cine-clubes, quando escapam ao esteticismo de cúpula, e nos grupos de cinema educativo, quando escapam ao dogmatismo moral, pode-nos dar informações úteis.

Na cidade que estudamos, o número de entradas hebdomadárias nas cinco salas de cinema eleva-se (crianças e adultos) a 10 000 mais ou menos. O número de membros dos cine-clubes e dos grupos de cinema educativo (crianças *in-clubes*) eleva-se aproximadamente a 2 500. O estudo qualitativo dos modelos culturais desses clubes e o estudo das opiniões de seus líderes nos conduzem a esta primeira abordagem da atitude ativa no cinema. São os seguintes os traços principais que a análise pode revelar sob as mais diversas formas, segundo as situações e as personalidades.

Antes de tudo, a atitude ativa é *seletiva*. O espectador não vai ao cinema por ociosidade. Não vai somente porque a sala de projeção fica perto de sua casa ou porque é sábado à noite. Ele escolhe determinado filme e despreza outro. Na França, 62% dos espectadores resolvem-se somente pelo nome do artista principal. Nosso espectador faz parte da outra metade do público, está atento na sua escolha à qualidade da obra, de seu assunto, de sua forma. Dá importância não somente ao astro ou estrêla, mas ao ator, ao diretor e à equipe.

Há vinte anos, a consulta à imprensa, ao rádio e à televisão para a escolha de um filme tem feito progressos, funcionando para 20% do público. Para 33% é a crítica falada que é determinante. O espectador ativo escolhe seus informantes. Não se contenta com rumores, procura os conselhos de pessoas competentes do meio local, e ele próprio procura tornar-se numa dessas pessoas.

O espectador ativo é *sensível* às imagens, ao movimento, às palavras, aos sons, ao conjunto do filme. Procura desembaraçar-se de idéias pré-fabricadas, de preconceitos morais ou sociais que possam atrofiar ou até mesmo suprimir sua sensibilidade direta à obra. A atitude ativa tende a criar um estado de total disponibilidade para viver plenamente a vida imaginária que é oferecida, para libertar totalmente os mecanismos de projeção ou de identificação, à parte dos quais não existe participação efetiva. É o momento do "sonhar acordado". Os espíritos intelectualizados não são os únicos desprovidos por vezes da arte de sentir plenamente. Freqüentadores das salas populares, guiados por normas morais estranhas à obra, riem ou vão embora de propósito e reagem a um detalhe, sem serem tocados pelo sentido geral da cena. Neste caso, o espectador frustrou o encontro com a obra, por falta de sensibilidade. Como a inteligência, a sensibilidade pode também ser passiva ou ativa. Como ela, a sensibilidade é suscetível de aperfeiçoamento, de refinamento.

O espectador ativo é *compreensivo*. O filme tem sua linguagem específica, seu vocabulário, sua gramática, sua sintaxe; nosso espectador procura decifrá-lo durante ou após o espetáculo. Ele não somente se deleita com a linguagem bonita, mas a linguagem feia o impede de apreciar a história, a cena, o sentimento ou a idéia. Através da forma, sua compreensão se estende ao fundo. Ele distingue o verossímil do inverossímil.

Depois da projeção, ele analisa o sentido dos atores e dos caracteres que lhe são apresentados, as concepções artísticas ou filosóficas que os sustentam, pelo menos quando o filme se quer mensagem. Em suma, ele se esforça por compreender a significação estética, psicológica, social e filosófica de uma obra segundo as intenções do autor. Ele refaz, partindo de suas sensações e impressões, o movimento da criação cinematográfica, "da imagem ao sentimento, do sentimento à idéia".

Porém, a compreensão interna da obra não é o termo da atitude ativa. O espectador ativo distancia-se da obra para *apreciá-la*. Ele compara esta obra com outras obras. Aproxima-a da realidade que ela exprime. Mesmo o realismo "não é o real, mas a imagem do real". Que elementos esta imagem reteve? Qual é na vida real a situação, o valor, a significação, do fenômeno mostrado sobre a tela? O cinema visualiza os sonhos, mas o espectador evita tomar esses sonhos como realidade, o trabalho das artistas como a atividade "da mulher eterna", o mundo "dos espíritos e dos fantasmas" como o mundo de todo dia. Os fenômenos de identificação com artistas e de projeção em situações fílmicas pertencem ao mundo ficcional criado pelo olho mágico. Se esse mundo permanece no tempo e no espaço imaginário do lazer cinematográfico, é um divertimento complementar ou compensador, fator de equilíbrio. Se se prolonga mais além, na vida real, pode levar à compreensão dos encantos da existência, ou, ao contrário, suscitar inaptações, desequilíbrios, ilusões visuais, perturbando a vida cotidiana. Embora a influência do cinema sobre a delinqüência juvenil seja muito controvertida, ela parece ser possível se o jovem não estiver preparado para operar a distinção entre ilusão e realidade. Dêsse ponto de vista, o desenvolvimento da censura nos parece menos importante do que o das faculdades de apreciação crítica; o importante é que os espectadores se tornam capazes de sair da obra para confrontá-la com as situações da vida. Só então as situações reais fornecerão um meio de apreciar a verdade relativa da mensagem filmada. Para uma atitude ativa, a realidade concretizada ou potencial é a última medida da ficção.

Enfim, o espectador ativo procura a *explicação*. Não se limita a apreciar as forças ou as fraquezas da obra. Procura conhecer quais são suas razões. A obra é o produto de uma concepção artística: qual é a sua relação com a arte do autor? A concepção muitas vezes apóia-se em idéias psicológicas, sociais, filosóficas: dentre elas, quais são as do autor? Essas idéias podem explicar-se pela personalidade, a família, o meio social, a época do criador: a quais se liga ele? Para o espectador ativo, a obra pode ser o ponto de partida de uma procura apaixonante sobre a cultura, a sociedade, o homem.

A obra cinematográfica pode ser a ocasião de purificar o gosto, de estimular a compreensão, o espírito crítico, o conhecimento ou a ação cultural e social. Ao recriar, a atividade cine-

matográfica é capaz de cultivar. Essa arte realmente popular pode tornar-se um meio de elevação do nível cultural, como o prova a evolução de uma fração do público nos últimos quinze anos. A luta contra os meios áudio-visuais é estéril. Em certas condições, o público pode ir ao encontro do criador como o criador vai ao encontro do público. O espectador ativo é aquele que se dá conta de todo o gênio de que é capaz para poder refazer da melhor maneira possível o caminho do criador.

Essas aquisições culturais, o espectador ativo não as guarda somente para si mesmo. Ele as comunica à sua volta. Exerce o papel de informador ou animador, entre seus amigos, na sua família, no *atelier*, no seu meio local ou ainda além. É pelos líderes de opinião que os grupos evoluem. Os intermediários fixam o sentido do filme, sua ação é talvez mais importante do que a própria ação direta do filme. Eles contribuem assim para mudar as atitudes do público e, em consequência, para preparar um clima que agirá sobre os próprios criadores.

Para suscitar no público atitudes ativas, são precisas obras cinematográficas de qualidade e uma crítica ao alcance de todos. Mas isso só não basta. A pressão dos habitantes, do meio local, é muito forte. Para mudar esses costumes, as telecomunicações não bastam. Faz-se necessária a ação dos líderes e dos grupos inovadores. Na França conta-se por perto de 200 cineclubes e mais de 7 000 associações de cinema educativo, inumeráveis clubes recreativos ou culturais que selecionam e comentam filmes (estima-se que existam mais de 10 000 máquinas de projeção não-comerciais). Quando os líderes são bem formados e os espectadores ativos comunicam suas reações nos clubes e fora deles, esses grupos tornam-se centros de iniciação às atitudes ativas.

Assim, através de nossa *enquête* sobre as motivações reais e os modelos ideais dos espectadores de uma cidade, mostramos a diversidade e a ambigüidade do cinema vivido. Atitudes passivas e atitudes ativas coexistem em proporções variáveis com as situações e indivíduos. A extensão daquelas, em detrimento destas, coloca o problema maior da cultura popular. Este problema domina a ação dos criadores, dos informadores, dos pesquisadores preocupados em contribuir com eficácia para a elevação do nível cultural do público, de todos os públicos.